HISTORIA DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

PENSAR LAS REVOLUCIONES

Procesos políticos en México y Cuba

ENRIQUE CAMACHO NAVARRO
(coordinador)

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Universidad Nacional Autónoma de México

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector
Dr. José Narro Robles

Secretario General
Dr. Eduardo Bárzana García

Secretario de Desarrollo Institucional
Mtro. Javier de la Fuente Hernández

Coordinadora de Humanidades
Dra. Estela Morales Campos

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Director
Dr. Adalberto Santana Hernández

Secretaria Académica
Dra. Margarita Vargas Canales

Secretario Técnico
C. P. Felipe Flores González

Jefe de Publicaciones
Lic. Ricardo Martínez Luna

PENSAR LAS REVOLUCIONES. PROCESOS POLÍTICOS EN MÉXICO Y CUBA

Colección
Historia de América Latina y el Caribe
8

CENTRO DE INVESTIGACIONES
SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

PENSAR LAS REVOLUCIONES. PROCESOS POLÍTICOS EN MÉXICO Y CUBA

Enrique Camacho Navarro
(coordinador)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO 2011

La edición de este trabajo se logró con el respaldo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), a través del proyecto PAPITT IN405305-2, "La diplomacia de México hacia el Circuncaribe. Relaciones exteriores con Cuba durante las primeras décadas del siglo XX".

F1787
.5
P46 Pensar las revoluciones procesos políticos en México y Cuba / Enrique Camacho Navarro, coordinador. -- México : UNAM, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2011.
164 p. -- (Colección Historia de América Latina y el Caribe ; 8)

ISBN: 978-607-02-2376-1

1. Literatura y revolución – Cuba – Historia. 2. Arte y revolución – Cuba. 3. Cuba – Política y gobierno – 1933-1959. 4. Literatura y revolución – México. 5. Arte y revolución – México. 6. México – Política y gobierno – 1910-. I. Camacho Navarro, Enrique, 1960- . ed. II. Ser.

Diseño de la cubierta: D. G. Marie-Nicole Brutus H.

Primera edición: junio de 2011
Fecha de edición: 15 de junio de 2011

D. R. © 2011, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán
C. P. 04510, México, D. F.

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
Torre II de Humanidades, 8º piso,
Ciudad Universitaria, C. P. 04510, México, D. F.
www.cialc.unam.mx

ISBN de la colección: 970-32-3580-8
ISBN de la obra: 978-607-02-2376-1

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

Introducción
Enrique Camacho Navarro 9

Vanguardistas y revolucionarios.
Tradición y herencia revolucionaria en Cuba 15
Martín López Ávalos

La historiografía sobre el proceso
insurreccional cubano (1952-1958) 57
Servando Valdés Sánchez

La Revolución mexicana desde una perspectiva lúdica:
Cartucho, de Nellie Campobello 75
Kristine Vanden Berghe

La utopía novelada de la revolución socialista
en *Al cielo por asalto* y en *Yo soy David* 109
Patricia Cabrera López

Destino: La Habana. *Guantanamera*
y la *road movie* cubana 123
Nadia Lie

Imágenes e imaginarios de la Revolución cubana 139
Enrique Camacho Navarro

Directorio de colaboradores 167

INTRODUCCIÓN

Enrique Camacho Navarro
CIALC-UNAM

Las efemérides siempre permiten una reflexión histórica que contribuye al conocimiento de hechos, personajes, procesos, metodologías circunscritas alrededor de un pasado social. Pensar las revoluciones, cuando éstas son parte medular de la historia política de América Latina, es tarea con la cual nuestra Máxima Casa de Estudios está comprometida. México y Cuba, con sus procesos revolucionarios, ocupan lugares significativos que han impactado profundamente la historia de Latinoamérica y de otras partes del mundo. Además de cautivar la atención de diversas generaciones de historiadores en diferentes latitudes, han impuesto su sello en el desarrollo mismo de la vida política y social en los países de nuestro continente. Son varias las aristas que se pueden mencionar al acercarnos al pasado y presente de la Revolución mexicana y de la Revolución cubana; fenómenos que en algún momento hasta se quisieron mostrar como parte de un solo vaivén político que afianzaría el progreso de esos países —y del resto de Latinoamérica— dentro de una dinámica nacional, autónoma, independiente.

¿Cuánto tiempo necesitamos para revisar medianamente breves aspectos de ambos momentos? Ni las numerosas actividades realizadas con motivo del centenario de la Revolución mexicana, ni las celebradas por el medio siglo del triunfo castrista, son espacios suficientes para satisfacer la oportunidad de retomar la temática. Tampoco es factible creer que en un libro o en un conjunto de ellos se puede lograr un cierre temático definitivo sobre ambos casos. Mucho menos insinuar que esta obra alcanzará ese imposible fin. Es obvio que la intención original de este texto nunca aspiró, ni aspira, a cubrir posibilidades que ni siquiera los grandes contingentes de académicos lograremos mediante multitudinarios actos en que pudiésemos participar.

El objetivo es modesto, pero bien definido, aprovechar las efemérides para llevar a cabo un abordaje que invite, mediante el tratamiento de los casos mexicano y cubano, al análisis que confronte ambos sucesos, para medir las posibilidades de una posterior investigación comparativa, con carácter interdisciplinario, sin contentarse sólo con la interpretación histórica clásica, sino que busque navegar por el reconocimiento del desarrollo de las historiografías respectivas, es decir, que se enfoque en desmenuzar el asunto de cómo se ha construido la historia.

Aquí se mostrará una serie de investigaciones que recorre algunas veredas: por representaciones literarias, por el estudio de construcciones míticas de personajes vinculados a la lucha por el poder, y que se preocupa por mostrar el funcionamiento de los discursos visuales entre los imaginarios que se imponen como modelos de futuro a la vista. Las aproximaciones parecerán diversas a los procesos políticos de hace cien años en la historia de México, y en la de cinco décadas de la isla de Cuba, pero tienen la claridad de que es necesario ofrecer nuevos enfoques de mirar esas historias. Se pretende ensanchar formas de ampliar su conocimiento.

Martín López Ávalos, experto mexicano en la historia política de Cuba, a través de su trabajo intitulado "Vanguardistas y revolucionarios. Tradición y herencia revolucionaria en Cuba",

abre la posibilidad de conocer una visión histórica de cómo se integran las vanguardias políticas cubanas, además de proponer, mediante esa tradición que da paso al ambiente insurreccional, desde 1953 a 1959, el surgimiento al suceso conocido en la historia como el asalto al cuartel Moncada del 26 de julio de 1953, originando, precisamente, el Movimiento 26 de Julio. Con este apartado se corrobora la lejanía del supuesto contacto con el leninismo por parte de las organizaciones insurrectas de Cuba, mismas que lograron el derrocamiento de Fulgencio Batista al iniciar el año 1959.

El académico cubano Servando Valdés ofrece una panorámica sobre la historiografía de la insurrección que desde principios de la década de 1950 se generó en territorio cubano, haciendo un recuento sobre fuentes de distinta índole. Testimonio, historia, y hasta obras de ficción relacionadas con la lucha armada revolucionaria, son dadas a conocer como parte de la bibliografía que deberá atenderse para futuras pesquisas. Sobresale su estudio en torno a la historiografía, de aquellas obras que abordan los años en que rebeldes cubanos llevaron a cabo sus actividades político-militares en México, periodo en que hace falta abundar más en futuras investigaciones.

Dedicada a los estudios literarios sobre América Latina, la especialista Kristine Vanden Berghe, originaria de Bélgica, sostiene interesantes propuestas a través de su texto "La Revolución mexicana desde una perspectiva lúdica: *Cartucho,* de Nellie Campobello". Allí, usando como base la obra de *Cartucho* (1931), el afamado libro de la polémica Campobello, la autora une ficción e historia. Partiendo desde la propuesta metodológica de Johan Huizinga, reflexiona sobre la vinculación posible que puede darse entre juego y guerra. Como expresaría uno de los lectores que conocieron la obra durante el proceso de edición: "El tema de esta ponencia parece un poco excéntrica en relación con el conjunto de textos pero su calidad le permite ocupar un lugar propio".

Un caso más dedicado al nexo ficcional e histórico es el que dedica la estudiosa de la UNAM Patricia Cabrera, en el apartado "La utopía novelada de la revolución socialista en *Al cielo por asalto* y en *Yo soy David"*. En él se realiza un análisis particular, ligado a la filosofía e historia políticas, sobre los casos en donde se manifiesta a través de la literatura un posible imaginario que llevaría a un futuro socialista, y en el cual se refleja ineludiblemente la fuerza de la Revolución cubana en el ambiente latinoamericano, y en particular mexicano.

El trabajo "Destino: La Habana. *Guantanamera* y la *road movie* cubana", de Nadia Lie, también académica belga, trata de nueva cuenta la veta literaria, pero analizada mediante imágenes fílmicas. Se aborda la crítica que ha realizado la cinematografía en torno al régimen cubano, señalando con el índice a la burocracia en el sistema socialista. Además, mantiene un destacado diálogo con autores cubanos y norteamericanos que efectúan estudios alrededor de las *road movies*, siendo éste un ejercicio de gran valor para ampliar los conocimientos del género.

La iconología hace acto de aparición en el trabajo de Enrique Camacho Navarro, también investigador de nuestra Máxima Casa de Estudios. En "Imágenes e imaginarios de la Revolución cubana" se muestra la riquísima veta que se encuentra en las imágenes fotográficas que se conectan con la historia política cubana, y por extensión mexicana y latinoamericana. A través de una fotografía en particular se sostiene que la imagen se maneja con toda intención dentro de la política revolucionaria. El trabajo muestra cómo se llevan a cabo procesos de construcción de personajes heroicos, o bien su destrucción, mediante el ejercicio de rescate y de vilipendio. Se trata de una propuesta que pone sobre la mesa de reflexión elementos metodológicos que ubican a la fotografía, y puede decirse que a la imagen en general, como fuente relevante del conocimiento histórico en América Latina.

Hay seguridad en que cada uno de los trabajos aquí presentados cumplen con la intención anunciada en el título de

este producto académico, *Pensar las revoluciones*; y, por ello, agradecemos la oportunidad de su realización a nuestra querida institución, la UNAM. Pero como me parece justo referir nombres, mención especial dedico a la Dra. Estela Morales, Coordinadora de Humanidades, quien ha mostrado particular interés —y respaldo— en la realización de esta tarea. De suma importancia es el reconocimiento que se merecen mis amigos y colegas, los autores de este libro, que de lejos o de cerca han mostrado su buena disposición para la realización de este trabajo de investigación. También valoro el apoyo ofrecido dentro del CIALC, por parte del Lic. Ricardo Martínez, para impulsar el trabajo editorial. Me permito mencionar la labor realizada por Felipe Flores, Secretario Técnico del CIALC, responsable de que la infraestructura en el Centro beneficie nuestra actividad. Agradezco a Nicole Brutus, diseñadora de Publicaciones, quien, además de su amabilidad y disposición, captó de manera genial la propuesta icónica para difundir nuestra tarea en el Coloquio Internacional *Pensar las revoluciones*, mediante un cartel que también ha servido para elaborar la portada de la obra. Gracias al Lic. Antonio Luna por apoyar con los múltiples detallitos que a veces no son perceptibles en estas labores académicas. Y gracias a los lectores, sin quienes las ideas que se proponen en este escrito, según la teoría de la recepción, tendrían un resultado muy pero muy distinto. Empecemos pues a "pensar las revoluciones".

VANGUARDISTAS Y REVOLUCIONARIOS. TRADICIÓN Y HERENCIA REVOLUCIONARIA EN CUBA

Martín López Ávalos
Centro de Estudios Históricos
El Colegio de Michoacán

Introducción

La formación del Estado nacional cubano es producto de la organización de una élite política siempre definida como revolucionaria en la medida que apela a la insurrección armada como método de acción política. La revolución aparece en momentos clave en la articulación del Estado nacional, es un espacio esencial para comprender dónde surgen las minorías rectoras políticas y cómo, a partir de esta experiencia común, miembros de ella socializan entre sí y van generando lazos que les permiten insertarse en la organización (el partido político) que habrá de controlar al Estado. La élite revolucionaria encuentra en el manejo de recursos nacionales su fuerza y cohesión para transformarse en pequeño grupo selecto del poder, no sólo por el control que tiene sobre el aparato político sino, y sobre todo, por el papel que desempeñan las fuerzas armadas al afianzar los cambios iniciados por la vanguardia. La experiencia de la historia política cubana nos permite establecer dos momentos decisivos para entender este proceso político. En ambos casos

encontramos una constante, la existencia de una vanguardia política que acompaña a una revolución, en 1933 y 1959. Ambas, herederas de una tradición que data de mediados del siglo XIX, y que, en su propia evolución, da forma tanto a la vanguardia como a la revolución que éstas representarán en la vida republicana cubana.

Este proceso abarca tres Repúblicas, la primera inició con la existencia formal de la nación, en 1902, y es producto de la Guerra de independencia e Intervención norteamericana, cuyo corolario fue la Enmienda Platt. La I República (1902-1933) carga con ese pecado de origen que marca las disputas políticas de las élites. La II República (1933-1959) se produce como ruptura, revolucionaria, en contra de la primera, en 1933; ahí surge el modelo de vanguardia en tanto forma de organización para el asalto al poder en contra del principal instrumento de dominación política, el Ejército nacional. La revuelta de los sargentos y activistas universitarios demuestra la validez sobre la tesis insurreccional, al descabezar al ejército de sus oficiales y tomar los cuarteles en nombre de la Revolución, que transita acorde a los nuevos tiempos que corren; produce un Estado nacionalista que lo hermana con las experiencias más relevantes generadas en América Latina. La III República (1959 hasta nuestros días) se emana como reacción a la anterior y se gesta a partir de retomar la herencia insurreccional vanguardista, cuando se rompe el orden constitucional, en marzo de 1952. Originalmente su objetivo era una república restaurada, sin embargo, pronto deviene un nuevo proyecto que la Guerra Fría define como socialista, a diferencia de las dos anteriores que bordean el marco liberal. Ese es nuestro escenario histórico el cual permitirá establecer una serie de regularidades que apuntan a señalar cómo se organizan y desarrollan las élites políticas cubanas a lo largo del siglo XX, principalmente.

Hemos señalado un aspecto que habrá de permitirnos una mejor comprensión de este contexto: la Revolución. Ésta aparece en tres momentos clave de la articulación del Estado nacio-

nal; es un espacio esencial para entender dónde surgen las élites políticas y cómo, a partir de esta experiencia común, miembros de ella socializan entre sí y a través de lazos sociales y políticos se insertan en la organización (el partido) que controla al Estado. Aquí advertimos continuidad más que ruptura. Al mismo tiempo, en cada uno de estos tres momentos, las minorías selectas se caracterizan por controlar los recursos nacionales en su propio beneficio; desde la I República (liberal oligárquica) a la III República (socialista), el manejo de estos recursos les permite fuerza y cohesión como élite del poder. Sin embargo, este proceso no será posible sin una consideración más: la importancia de la organización como instrumento de dominación política. En los tres momentos señalados, el grupo de poder se diferencia por el control que tiene sobre el aparato político por medio del ejército o fuerza armada, de hecho esa es una constante de la organización vanguardista entre las dos últimas repúblicas y punto medular para la élite de la III República.

Este es el verdadero debate en torno a la nueva estructura política generada por la revolución castrista, no es el de la democracia *versus* comunismo, ni mucho menos la dicotomía entre humanismo y autoritarismo. Peculiaridad enraizada en la tradición cubana que las diversas vanguardias asumen como herencia; a diferencia de la tradición europea, donde existe un lazo orgánico con ideología específica que determina el tipo de organización política. En Cuba este lazo es necesario buscarlo en el pensamiento de José Martí y en el modernismo, que definen a la vanguardia como revolucionaria por su noción de ruptura, pero que adquiere su elitismo a partir de la adopción de organización celular al inicio de los años treinta del siglo pasado.

Cuba genera una vanguardia sin la tradición ideológica del leninismo pero que define el derrotero para el reclutamiento político, pasando del activismo estudiantil a la militancia política, cuando es posible y no necesariamente en esta secuencia, y de ahí al profesional de la revolución, el verdadero cuadro de

élite. El espacio de socialización política es, al mismo tiempo, campo de reclutamiento para el selecto grupo dirigente: tanto la insurrección de los sargentos como el primer gobierno de Ramón Grau Sanmartín reúnen a la futura élite del poder encabezada por Fulgencio Batista, el mismo Grau y Carlos Prío Socarrás. Ellos aglutinan los liderazgos partidistas en las décadas cuarenta y cincuenta dentro de los partidos políticos formados alrededor de Batista pero, sobre todo, con la fundación del Partido Revolucionario Cubano, los "Auténticos" y su escisión el Partido del Pueblo Cubano, los "Ortodoxos". Un examen de antecedentes sobre dirigentes de estas organizaciones políticas nos muestra que llevan una trayectoria marcada, común a todos: del activismo universitario en el Directorio Estudiantil Universitario antimachadista, participación en la revuelta de los sargentos y en el breve gobierno de Grau, entre 1933-1934; y de ahí al partido como fundadores de los Auténticos. Muchos de ellos estarán en la constituyente de 1940 y posteriormente serán ministros de los gobiernos constitucionales de Ramón Grau y Carlos Prío Socarrás.

Los Auténticos son, a su vez, el puente que une al siguiente ciclo; pues con el Partido Ortodoxo se crean las condiciones para la formación de la siguiente generación de vanguardia que apela a esta herencia para restaurar a la república suprimida por el retorno de Batista al poder, mediante un golpe de Estado en 1952. Los Ortodoxos desempeñan un papel importantísimo en la gestación de la nueva vanguardia, su organización permite el proceso de socialización política en una primera instancia, la de formar al núcleo histórico alrededor del liderazgo de Fidel Castro. Después del asalto al cuartel Moncada, el desarrollo vanguardista se amplía en un movimiento que termina siendo absorbido por su vertiente militar, el Ejército Rebelde de la Sierra Maestra.

La cultura política de la vanguardia

El cambio fundamental para la historia política cubana viene de las artes. Los intelectuales inician un rompimiento estético que genera un modelo político cuyas repercusiones se ven hasta la actualidad. La transformación de los intelectuales es un paso fundamental para entender cambios posteriores. En este ámbito es donde aparece la noción de vanguardia, conducida a la cultura política cubana como sinónimo de élite dirigente. Nacida como parte del modernismo, su horizonte histórico es la transformación del estado de cosas a través de la revolución. Condenada a ser siempre moderna, la vanguardia sólo puede ser revolucionaria en la medida que el horizonte de la modernidad siempre está en el porvenir.

En 1923, un grupo de jóvenes con inquietudes sociales y políticas organiza el Grupo Minorista. De ahí se ramifican en diversas direcciones, incluyendo la política, pues como explicaba Rubén Martínez Villena,[1] "minoría es sólo una postura estética, en realidad el grupo es un portavoz del pueblo, como expresión de masas, somos verdaderamente la mayoría".[2] Paralelamente encontraremos otros grupos juveniles y universitarios que se inician en el activismo como catalizador de procesos más profundos. La lucha por la reforma universitaria en Cuba entra como parte de este desarrollo que permite la incor-

[1] Martínez Villena irrumpe en la escena pública primero como poeta de esta generación, más adelante abandona la poesía ("Nunca más escribiré versos como lo he hecho ahora… ya no siento mi tragedia personal. Pertenezco a los demás y a mi partido…") para enfocar sus esfuerzos al activismo político que lo lleva a abrazar el marxismo y con él, a la militancia del primer partido comunista de Cuba que terminará por dirigir, como secretario general. Sin duda representa, junto con Julio Antonio Mella, las figuras destacadas en esta generación que brincaron del activismo universitario a la militancia política de izquierda.

[2] Entre sus integrantes estaban Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso, José Z. Tallet, Calixto Masó, Alberto Lamar Schweyer y Félix Lizaso. El 18 de marzo de 1923 aparecen en público al interpelar al ex ministro de justicia del gobierno de Zayas, Erasmo Reguiferos, y externar su condena a "la corrupción política que degrada la patria".

poración de estudiantes y su aparato organizativo igual que un actor político más. Con la autonomía universitaria, la institución se transforma, como en otros países de América Latina, en fuente de reclutamiento político de primer orden. La Federación de Estudiantes Universitarios (FEU) se convierte en verdadera escuela política que forma cuadros para los distintos partidos; a lo largo de la II República, muchos de sus futuros dirigentes pasan de la presidencia de la FEU a la militancia política.

Esta nueva generación estaba integrada por cubanos nacidos en la República, educados en el entendido que la Enmienda Platt era una necesidad para mantener con vida al Estado nacional. A diferencia de la generación anterior; donde la Guerra de independencia y la pertenencia al Partido Revolucionario Cubano y el Ejército Libertador, crearon las condiciones para la socialización de sus carreras políticas en los partidos republicanos, ya fueran liberales o conservadores, la carrera política se inició en el activismo universitario de las organizaciones estudiantiles, específicamente en la Federación de Estudiantes Universitarios de la Universidad de La Habana (FEU) y en su sucesor, el Directorio Estudiantil Universitario (DEU), primero en torno a típicas demandas de clase media emergente latinoamericana: la reforma universitaria y la obtención de la autonomía institucional, y después las reivindicaciones sociales derivadas del compromiso con la idea de renovación nacional a través de la revolución, propia del concepto de José Martí y del modernismo como corriente estética. La aparición de organizaciones universitarias y su activismo político en contra de un sistema cerrado también nos muestra la nueva ruta de la carrera política; atravesando por el liderazgo estudiantil, que se vincula a estos momentos críticos y define una nueva política. No es extraño que líderes políticos de siguientes décadas transiten del activismo estudiantil al partido político o al movimiento insurreccional, definido no en términos oligárquicos, sino en impulso de renovación nacional, reivindicación de nación inédita para el liberalismo previo. Esta nueva generación empujaba

hacia la redefinición del interés nacional, hasta entonces subordinado, a su vez, al provecho geopolítico norteamericano.

La revolución de 1933 transcurre en cuatro meses: que van desde la rebelión de los sargentos, septiembre, al golpe de la Pentarquía y el fin del gobierno de Grau, en enero de 1934. En ese espacio ocurrieron varios hechos significativos para la historia republicana cubana. Primero, representó la liquidación de la I República y el fin del sistema político que la sostenía desde 1902, también lo podemos apreciar como la conclusión de una crisis iniciada en 1928 y que puso en jaque al sistema de partidos que respondían a una forma de hacer política. El segundo hecho es la irrupción de la vanguardia política; la formación de la Pentarquía posterior a la sublevación de sargentos, es posible gracias a la acción de un grupo de vanguardia, como el Directorio Estudiantil Universitario y organizaciones insurreccionales creadas por sus activistas, que traducen las inconformidades de la tropa en demandas políticas, y que terminan por desplazar a un gobierno que emergió de las viejas prácticas políticas, donde el embajador norteamericano actuó como mediador de conflictos. Tercero, si bien los estudiantes y otros activistas políticos se convirtieron en factor importante en esta coyuntura, el DEU, como organización más representativa, tenía una limitación estructural frente a los soldados y marinos que el ejército traspasaba por su carácter nacional, además de estar habituados a ejercer funciones de control sobre la población; esta tradición es la que permite tener éxito a los sargentos contra los oficiales. Cuarto, la insurrección es posible siempre y cuando se cuente con el apoyo de una parte del ejército.

En estas condiciones, el ascenso vertiginoso de Fulgencio Batista hasta la cúspide de la élite política se explica por la inoperancia mostrada por las instituciones y organizaciones sociales existentes en la Cuba de entonces; por la fragilidad de sus propias estructuras, ninguna estuvo en condiciones de ser el soporte de gobierno alguno; los partidos tradicionales, por

no tener representatividad alguna, mientras que la novel vanguardia todavía no elaboraba un vínculo efectivo con quien decía —o más bien quería— representar: el pueblo.

Batista abrió un nuevo ciclo, aprovechando la desbandada y luego colaboración de las figuras prominentes de la élite liberal y conservadora, así como la dispersión de fuerzas emergentes, una vez disueltos el gobierno de Grau y el DEU. En el horizonte apareció una nueva frustración cuando las clases medias desplazadas por la habilidad de Batista se sintieron traicionadas en su revolución renovadora. Para entonces, el ahora coronel Batista, había encontrado el entendimiento con el nuevo representante diplomático norteamericano, Jefferson Caffrey, con la finalidad de reconstruir al sistema político. Para los críticos al maximato de Batista, el desplazamiento de la vieja clase política no había cambiado el lazo estructural del sistema político cubano con Estados Unidos, identificando a Batista con los intereses norteamericanos. La abrogación de la Enmienda Platt se llevó a cabo en 1934, en el contexto de la política del Buen Vecino de F. D. Roosevelt. Sin embargo, este gesto no cambió en esencia el tipo de relaciones cubano-americanas; la presencia norteamericana siguió siendo fuerte e influyente tanto en la política como en la vida social cubana, lo que varió fue el tono no la esencia: en la práctica, los intereses económicos norteamericanos ejercieron poderosa influencia conservadora al presionar a su gobierno a no asociarse con las fuerzas nativas promotoras del cambio, como fue el caso del efímero gobierno de Grau, redundando en el fortalecimiento de quien les garantizara estabilidad política.

La primera generación de vanguardia

La era de Batista como árbitro de la situación política se prolonga por una década, cuando asume la responsabilidad presidencial de 1940 a 1944, como culminación de la redacción de

una nueva constitución. Su habilidad política le permite sortear con éxito las dificultades de esos años, además de incorporar, en diversas alianzas estratégicas y coyunturales, nuevas fuerzas ajenas a la órbita política tradicional como al ABC y a los comunistas, quienes colaboraron en su gobierno de 1940.[3] La Constitución de 1940 es el intento de cristalizar un ideal de nuevo orden político, el de reorganizar la II república y darle un nuevo perfil, de acuerdo al reacomodo político entre las diversas fuerzas surgidas de la revolución de 1933 y lo que quedaba de la clase política liberal-conservadora.[4]

El maximato de Batista ve la consolidación de una izquierda nacionalista, sin carácter marxista, que había aparecido como rasgo distintivo del periodo abierto en el '33. Esta izquierda se alimentaba con las raíces martianas, por un lado, y de las experiencias del llamado "populismo" latinoamericano, por otro. Su nacionalismo los hacía herederos del legado de Martí, estirpe que rescataría al mítico Partido Revolucionario Cubano. La izquierda nacionalista o los "Auténticos"[5] plantean elementos

[3] Una muestra de esta flexibilidad ideológica de Batista fue la extraña alianza que lo llevó a la presidencia, llamada Coalición Socialista Democrática, donde se congregaba la vieja clase política, algunos ex militantes del ABC como Saladrigas, quien termina de candidato de Batista para competir contra Grau seis años después, y los comunistas del Partido Socialista Popular, a quienes por más maromas que hicieran posteriormente, jamás se les quitó el estigma de haber participado en ese gobierno, hasta que la Guerra Fría lo permitió; de hecho, el anticomunismo del ala liberal del Movimiento 26 de Julio se debe a esto y no a una matriz ideológica. Véase, Carlos Márquez Sterling, *Historia de Cuba; desde Cristóbal Colón a Fidel Castro*, Nueva York, Las Américas, 1969, pp. 505-509; y Jorge I. Domínguez, *Cuba order and revolution*, Cambridge, Harvard University-Belknap, 1978, p. 101.

[4] La Constitución de 1940 sienta las bases de un Estado que refleja las aspiraciones de la revolución del 33: nacionalismo, democracia y bienestar social. Para un análisis detallado de ésta, véase Gustavo Gutiérrez, "La Constitución de 1940 y su peligrosa inoperancia", en Ramiro Guerra y Sánchez *et al*., *Historia de la nación cubana*, 10 vols., La Habana, Historia de la Nación Cubana, 1952, vol. VIII, pp. 160-181.

[5] La palabra *auténtico* apareció entre paréntesis después del nombre del partido para subrayar la continuidad de la doctrina y proyecciones "auténticas" del gobierno revolucionario de 1933, a quien el pueblo señaló como "revolucionarios auténticos" por haber repudiado la mediación del embajador norteamericano Welles e impulsar

novedosos para construir una nueva fórmula política. Corresponde a éstos rescatar el pasado y verterlo hacia el presente para plantear un futuro; se sienten herederos de la gesta libertadora por sus altas virtudes morales y democráticas compendiadas en la figura del Apóstol José Martí.[6] La preocupación, o mejor dicho, la pasión por Martí articula el interés por lo nacional, por lo cubano, convirtiéndose en una misión o "magisterio", unánimemente seguido y reverenciado.

Martí habrá de ser algo más que el padre de la patria y forjador de su independencia, será la "fórmula política" de la izquierda nacionalista. La importancia de este encuentro es capital para el futuro de cualquier élite política en Cuba, pues como creador de un universo político nacional, la figura de Martí se hace la norma para la crítica política durante la II República.

A diferencia del liberalismo de la generación del '95, los Auténticos plantean un programa de reforma económica y social dentro de un marco político democrático. El nacionalismo auténtico se basaba en una visión optimista sobre el desarrollo de su país, como una entidad plenamente independiente en lo político y abierto al desenvolvimiento económico.

La oportunidad del nacionalismo revolucionario auténtico entra rápido en bancarrota al llegar al gobierno y envolverse en prácticas de corrupción y peculado. La "verdadera revo-

---

leyes de transformación social y económica para el país. Su fundación ocurrió en febrero de 1934, integrando a miembros del Directorio Estudiantil Universitario, funcionarios del gobierno de Grau y una docena de organizaciones antimachadistas; su lema enmarcaba sus aspiraciones políticas: "Cuba para los cubanos". Véase "Programa Constitucional del Partido Revolucionario Cubano (Auténtico)", en Hortensia Pichardo, [comp.], *Documentos para la historia de Cuba IV*, 2a. ed., La Habana, Pueblo y Educación, 1986, vol. 2, pp. 280-307.

[6] Al respecto véase Ottmar Ette, *José Martí. Apóstol, poeta revolucionario: una historia de su recepción*, México, CCyDEL-UNAM, 1995, 507 pp., donde el autor analiza la utilización de la figura de Martí como parte del discurso de toda la clase política, desde Batista hasta los Auténticos; también Francisco Ichaso, "Preocupación cardinal", en Guerra *et al., op. cit.*, vol. VIII, pp. 335-339. Cabe mencionar que el autor fue un destacado dirigente antimachadista con el ABC.

lución" anunciada por Grau devino en un simulacro ahogado por la corrupción y la ineficiencia administrativa que llegó a convertirse en el lubricante del sistema.

Como presidentes auténticos, Ramón Grau y Carlos Prío, fueron incapaces de atacar los problemas nacionales de Cuba, como habían prometido. Después de ocho años de gobierno, la popularidad auténtica se encontraba disipada y la propia organización fragmentada. Una nueva frustración se sumaba al historial político cubano. En su momento, al ser elegido como presidente constitucional, Grau había sido el candidato presidencial más votado de la historia republicana; en torno a él y su partido, se congregaron las esperanzas de la revolución que habrá de construir, por fin, una nación en el amplio sentido de la palabra.

En 1947, escandalizados por el nulo avance del programa social y económico, una parte de ellos salió para formar, con el liderazgo de Eduardo Chibás, una nueva organización, el Partido del Pueblo Cubano, conocido como "Ortodoxo", para reafirmar su apego al legado del Apóstol y a la renovación nacionalista vislumbrada en el '33. Su programa no era muy diferente al de los Auténticos, salvo en su rigurosa devoción de la labor gubernativa, como anunciaba su lema "Vergüenza contra dinero". Sin embargo, la aparición ortodoxa no contuvo la erosión de la clase política, para quien había pasado el tiempo de la reforma.

Chibás, con sus arengas incendiarias contra la venalidad oficial, aparece más como un fiscal en busca de notoriedad que un líder político capaz de atacar el problema fundamental de la clase política cubana. Sin embargo, su liderazgo fue tan popular que escindió a la élite gobernante del momento,[7] para rivalizar con

[7] A la fundación del Partido Ortodoxo acudieron 15 senadores, 26 representantes y otro número similar de alcaldes auténticos, además de un grupo reciclado de abecedarios. Para un observador de la época, "la ortodoxia era un remiendo y tenía una base popular muy diferente a su dirigencia. En las alturas era un partido conservador, en la masa resultaba una agrupación de extrema izquierda, sin rumbo fijo". Márquez Sterling, *op. cit*., p. 533.

el sucesor de Grau en la presidencia, Carlos Prío Socarrás, y amenazar la continuidad en el poder de los Auténticos; de no haber terminado sus días al quedar en entredicho su prestigio para comprobar una acusación de corrupción contra el ministro priísta Aureliano Sánchez Arango.

La muerte de Chibás, en agosto de 1951, tras una agonía de varios días luego de dispararse en vivo mientras concluía su tradicional programa de radio, cambia la ecuación política en Cuba. El ciclo del nacionalismo no termina con la muerte de Chibás, las fuerzas desarrolladas en este periodo buscan un nuevo cauce que tardan en encontrar hasta la llegada de su nuevo profeta. Este momento llegó un año después con el golpe de Estado encabezado por Batista al gobierno de Carlos Prío, en el marco de las campañas electorales para renovar la presidencia del país. La crisis constitucional propiciaría los elementos necesarios para la nueva articulación vanguardista.

La segunda generación de vanguardia

El liderazgo del joven abogado Fidel Castro sobre el movimiento que empezaba a organizar fue absoluto; aprovechó el entusiasmo juvenil de la ortodoxia para constituir el núcleo inicial. Podemos identificar dos fases, la primera con el grupo promotor y verdadero núcleo dirigente que facilita la segunda fase, la del grupo armado que ataca al cuartel Moncada. Aquí se encuentra el origen de la nueva vanguardia política. En este momento histórico, de la anécdota a la épica, cruzan sus vidas tanto personales como políticas de cada uno de sus miembros.

Las demandas judiciales y los discursos encendidos ante la tumba de Chibás proporcionaron cierta notoriedad a Fidel Castro, quien también conocía a varios dirigentes del partido, como José Pardo Llada o Luis Conte Agüero, sin embargo, esto no le fue suficiente para la estrategia insurreccional. Empujar

a la dirigencia del Partido Ortodoxo hacia la insurrección no tenía posibilidades, como el propio Fidel había empezado a percibir; el asunto, sin embargo, vino a darse casi anecdóticamente a través de una cadena de presentaciones personales con la que se va formando el núcleo inicial de la dirigencia del "Movimiento".

El primero es Jesús Montané Oropesa, quien trabajaba de contable en una agencia automotriz de la General Motors, donde Fidel intentaba vender su viejo automóvil. Montané le presenta, a su vez, a Abel Santamaría, colega de oficio en una agencia Pontiac y militante ortodoxo; entusiasta de la acción, queda sorprendido por la oratoria de Fidel ante la tumba de Chibás. Abel, a su vez, lleva a su hermana Haydée y ésta a su novio Boris Luis Santa Coloma. He aquí el primer reclutamiento. Hasta este momento, Fidel había sido un aspirante a dirigente pero sin aparato propio, su experiencia en la militancia universitaria y la ortodoxia es la historia de ese desencuentro. Sin embargo, ahora esto está a punto de cambiar, sobre todo con el quinto elemento: Melba Hernández.[8] En el remoto origen, la vanguardia hace sus pininos en el terreno de la agitación propagandística: Abel Santamaría y Jesús Montané editan una especie de volante de denuncia llamado *Son los mismos*, título que habrán de cambiar por *El Acusador,* a sugerencia de Fidel; ahí, Castro inicia sus ataques contra toda la clase política, incluidos los ortodoxos. El mensaje tiene que ser escuchado, por ahora el medio no importa, dada la precariedad del movimiento. La publicación de estos volantes forja la visión del grupo y el rumbo que es necesario tomar, sobre todo después de la clausura de

[8] La primera célula se completaba con el doctor Mario Muñoz, René Betancourt, Vicente Chávez, Pedro Miret, Carlos Bustillo, Raúl Martínez Ararás, Oscar Alcalde, Eduardo Granados, Gustavo Amejeiras, Ernesto Tizol y Antonio "Ñico" López. El grupo se reúne en el departamento de los hermanos Santamaría, adicionalmente también Juan Manuel Márquez va acercándose al grupo. Todos son militantes ortodoxos, de los cuales Márquez ya tiene una carrera dentro del partido; a excepción del doctor Muñoz, el grupo está en la segunda década de vida.

El Acusador en su primer número. Montané, los Santamaría, Melba y Boris Luis son los primeros cuadros y por ese hecho, sus primeros dirigentes al lado de Fidel Castro. El "Movimiento" se organiza formalmente, es decir, políticamente, más allá de un mero grupo de opinión que les proporcionaba *El Acusador*, para ello siguen la tradición organizativa de los grupos vanguardistas cubanos del siglo XX; al empezar a construir una organización celular y clandestina con un fuerte sentido de la conspiración.[9] La jefatura del movimiento estaba integrada por el propio Fidel y, como segundo al mando, Abel Santamaría. La dirección se completaba con un Comité Civil al que pertenecían Mario Muñoz Monroy, Boris Luis Santa Coloma, Jesús Montané Oropesa y Óscar Alcalde Valls, y un Comité Militar integrado por Renato René Guitart, Ernesto Tizol, José Luis Tasende y Pedro Miret Prieto. Hacia abajo, las células se integraban entre diez y cuarenta militantes, a cargo de un responsable político, quien era el único vínculo con la dirección, es decir, con alguno de los dos comités. Las células sesionaban una vez por semana, con la práctica de tiro, y en ellas se evaluaban a los aspirantes en el cumplimiento con la disciplina básica del movimiento, tal como puntualidad, discreción, sobriedad y sobre todo, disposición para el combate, es decir, manejo de armas de fuego. Ese es el filtro de reclutamiento por el que

[9] Jesús "Chucho" Montané recuerda que a los reclutas se les decía "Bueno, mira, eventualmente este movimiento desemboca en la lucha armada, pero no podemos decir por razones de discreción ni cuándo ni dónde". A los candidatos se les daba a entender que tendrían prácticas de tiro y que todos tenían que pasar por una selección antes de ser aceptados. El mismo Montané concluye reflexionando sobre la importancia de la organización para sus militantes: convertirlos en la vanguardia. La primera manifestación de esta diferencia respecto a otras organizaciones se da el 28 de enero de 1953 (la manifestación de Las Antorchas), "fue cuando nosotros nos identificamos por la disciplina… En las puntas de los palos pusimos unos ganchos, para fajarnos con la policía, así que nosotros íbamos preparados para terminar aquello mal. Preparados para el combate. Además de Fidel estaba José Luis Tasende, Tizol, a la vanguardia, porque en realidad éramos la vanguardia… Véase Carlos Franqui, *Diario de la revolución cubana*, Barcelona, R. Torres, 1976, p. 68.

pasaban más de un millar de aspirantes, pero que al final solamente 10% de ellos se quedaban por reunir las condiciones del combatiente.

Al mismo tiempo, como parte del compromiso de militancia, todos los aspirantes aportaban, de acuerdo a sus posibilidades, para financiar al movimiento.[10] A partir de este hecho, Fidel se convierte en el primer cuadro profesional del movimiento, es decir, dedicado por entero a la formación de la organización y reclutamiento de sus militantes. Castro abre el contacto que después Abel Santamaría trabaja para explorar las posibilidades del aspirante; de esa manera se fueron articulando células en barrios periféricos como Arroyo Apolo y otras poblaciones fuera de La Habana: Artemisa en Pinar del Río, San Cristóbal Guanajay, Santiago de Las Vegas y Matanzas.

Para entonces, Fidel contaba ya con las bases para integrar un aparato que potencialmente podía convertirse en instrumento de lucha gracias a la frustrada campaña electoral de 1952, ya que facilitó el reclutamiento de jóvenes dispuestos a luchar, además de nuevos contactos políticos. En este sentido hay que destacar el caso de José Suárez Rivas, dirigente juvenil ortodoxo de Artemisa, lugar donde sale el más nutrido grupo de militantes[11] de este movimiento, que todavía no ha sido bau-

[10] En 14 meses, recuerda Fidel en conversación con el dominico brasileño Frei Betto, se reclutaron cerca de 1 200 hombres, los cuales fueron seleccionados personalmente por el propio Castro, quien les decía a cada potencial recluta: "Todos los que ingresen al Movimiento lo harán como soldados de fila, los méritos o cargos que hubiera tenido en el Partido Ortodoxo no cuenta para nada aquí, la lucha no será fácil y el camino a recorrer largo y espinoso; nosotros vamos a tomar las armas frente al régimen", Frei Betto, *Fidel Castro y la religión*, México, Siglo XXI, 1986, 379 pp. Pedro Miret, el encargado de dar el entrenamiento en el manejo de las armas, calcula, a su vez, que por sus manos pasaron 1 500 hombres divididos en 15 células, según contó a Tad Szulc, en *Fidel un retrato crítico*, Barcelona, Grijalbo, 1987, p. 263. También Marta Rojas, *La generación del centenario en el juicio del Moncada*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1979, 353 pp.

[11] El primer círculo, el histórico de la futura élite, se cierra en este momento con la llegada de los jóvenes ortodoxos de Pepe Suárez; este es el origen de Ramiro Valdés y de otros destacados militantes como Ciro Redondo y Julio Díaz. Valdés se convierte

tizado. Suárez Rivas pone a disposición de Fidel la estructura del partido en Artemisa, así como sus hombres. Junto con Abel Santamaría, Suárez Rivas inicia el desfile de personajes políticos cercanos a Fidel en la organización y operación del movimiento en diversos momentos: su papel está en facilitar estructuras ya montadas y listas para utilizarse. En la siguiente etapa al movimiento se le agregan, en bloque, buena parte del Movimiento Nacionalista Revolucionario de García Bárcena. Estas transferencias proporcionan cuadros probados en el activismo, además de los mejores organizadores y operadores para la insurrección en la provincia de Oriente.[12] La última organización dispuesta para este fin es el Partido Socialista Popular, nuevamente un aparato en funcionamiento y con experiencia es tomado y transformado.[13]

---

junto al grupo editor de *El Acusador* (Chucho Montané, Melba y Haydée Santamaría), además de Juan Almeida, Pedro Miret y Raúl Castro, en figuras emblemáticas pues han transitado desde 1953 todas las transformaciones del castrismo. La configuración de las redes del poder revolucionario pasa, en buena medida, por estas personas, a las que se les han ido sumando otras más en la medida que la vanguardia debe transformarse en élite y clase política de una revolución, primero en la Sierra Maestra y después en el ejercicio del gobierno posterior a 1959. Es interesante observar, para el futuro, que todos los mencionados nunca fueron excluidos del primer círculo del poder, pueden ausentarse pero nunca irse, excepto por la muerte.

[12] La segunda ola de dirigentes históricos viene de aquí: Frank País, Celia Sánchez, Vilma Espín, Armando Hart, Faustino Pérez y muchos más. Al igual que el anterior grupo, el del Moncada, buena parte de ellos ha sobrevivido el proceso desde su incorporación hasta nuestros días.

[13] El papel de los comunistas en la Revolución fue el tema predilecto de los historiadores de la Guerra Fría, sin embargo, aquí podremos observar la existencia de dos grupos: el primero, el de los conocidos generacionales, principalmente del activismo universitario como Flavio Bravo, Alfredo Guevara y Lionel Soto, este último el reclutador de Raúl Castro para las Juventudes del partido. Todos ellos han transitado sin haber sido purgados por el castrismo, desde el ejercicio del poder hasta la actualidad. Flavio, Guevara y Lionel se mantienen cerca de los hermanos Castro y sin duda colaboraron incondicionalmente con ellos aun en contra del propio partido en los terribles días del sectarismo y la microfracción. Como comunistas siempre fueron fidelistas, no así la sempiterna dirección del PSP: Blas Roca, Carlos Rafael Rodríguez, Fabio Grobart, Aníbal Escalante, Joaquín Ordoquí, Lázaro Peña, etc., la que tuvo que pagar su permanencia en el poder.

En este momento, los jóvenes radicales se conciben a sí mismos como la vanguardia de la ortodoxia, que chocaba ante el inmovilismo de los líderes. A principios de 1953, el propio partido entra en un proceso de división por la dificultad de encontrar un consenso sobre la línea de alianzas y pactos para combatir a Batista. Enfrentados a este hecho, los jóvenes radicales aumentan su descontento, expresado en forma elocuente: "Vámonos de aquí. Con estos políticos no se puede contar para hacer la revolución".[14] El sentimiento de insatisfacción es el factor aglutinador de estos jóvenes y a través de él se va conformando una nueva vanguardia política. Sus rasgos distintivos están en la ya mencionada juventud de sus integrantes, impetuosos por entrar en acción y, en apariencia, por una vaga o imprecisa formación política, que podría explicarse por una cultura política fincada en la herencia vanguardista de la generación anterior (la de 1933). Un profundo sentimiento de inconformidad ante lo establecido explica, en buena medida, la conciencia política de grupo, al mismo tiempo que se empieza a fincar una serie de lazos personales que derivan en la formación de un espacio social donde sus integrantes se identifican como miembros de una misma organización.

Es un grupo heterogéneo de acuerdo con su origen social: habrá profesionales universitarios, obreros de la construcción,

[14] La frase se atribuye a Fidel Castro y está consignada por Szulc. Al recordar esta coyuntura años más tarde, Castro afirmaría que la opción insurreccional por cuenta propia sería consecuencia de la vacilación de los partidos establecidos, "enfrascados en todo tipo de disputas y querellas intestinas y ambiciones personales de mando, no poseían la voluntad ni la decisión necesaria para luchar ni estaban en condiciones de llevar adelante el derrocamiento de Batista [...] Fue entonces cuando, partiendo de nuestra convicción de que nada podía esperarse de los que hasta entonces tenían la obligación de dirigir al pueblo en su lucha contra la tiranía, asumimos la responsabilidad de llevar adelante la Revolución". Véase el discurso de Fidel Castro "En la velada solemne en ocasión del XX aniversario del asalto al cuartel Moncada", en *Discursos*, 3 vols., La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1976, vol., II, p. 101. *Cfr.* otras fuentes para el mismo documento, Miriam Fernández Sosa [comp.], *Selección de lecturas de historia del pensamiento político cubano II*, La Habana, Facultad de Filosofía e Historia-Universidad de La Habana, 1989, pp. 269-290.

comerciantes, estudiantes, etc. En ese sentido, el grupo fidelista es un gran frente que aglutina a personas de origen distinto en un objetivo común: derribar al gobierno encabezado por Batista.

En cuanto al perfil de los militantes iniciales, sabemos poco, salvo excepciones como Artemisa donde ya estaban organizados políticamente y tenían una vida comunitaria conocida; del resto de las células no es posible identificar quiénes las integraban, lo que dificulta la reconstrucción de la misma organización.[15] Los historiadores de la Revolución cubana han dado por bueno el informe de 1 500 reclutados por Fidel Castro y entrenados por Pedro Miret, sin embargo, nadie se ha preguntado si este dato tiene sustento, pues si como el propio Fidel recuerda, la organización era clandestina y los miembros de la célula sólo tenían vínculo con un responsable político y éste, a su vez, con uno de los comités directivos, estamos ante la creencia de un testimonio oral, pues únicamente Castro sabe si en realidad se reclutaron a tantas personas para una operación de comando armado. Si la información es cierta, entonces ¿para qué reclutar a un millar y medio si sólo se iba a armar a 10% de ellos? Al parecer este hecho, extraño y confuso, tiene que ver en la forma del reclutamiento, se hablaba con muchas personas pero pocas pudieron reunir los requisitos de militante, como mencionó Montané, las cuales eran descartadas; lo más probable es que los eliminados (alrededor de 1 250) ya no contaron como un cuadro confiable y, por tanto, desaparecieron de las células activas que, previo al Moncada, no serían más de diez. Al resto ni siquiera se les dejó como células de reserva,[16] es decir,

[15] No resulta extraño, por eso, que esta parte de la reconstrucción histórica esté fundamentada en la palabra de Fidel Castro: él como única fuente primaria. Ni los historiadores cubanos, ni los extranjeros que han tenido acceso a los archivos cubanos han mostrado algún interés por describir las entrañas de la organización, saber cómo funciona y quiénes la hacen funcionar. Por otro lado, y hasta donde hay indicios, no se hizo nada con una organización celular intacta en un noventa por ciento, no se le asignó ninguna tarea ni se le mantuvo con algún fin.

[16] El testimonio de Efigenio Amejeiras, hermano de Juan Manuel, y futuro expedicionario en el *Granma*, puede ilustrarnos este asunto: […] después de los hechos

no existió una estructura permanente ni se pensó en hacer algo con ellos. El historiador de estos hechos no cuenta con documentación para poder inferir información (lo cual no quiere decir que no exista), este problema se vuelve a presentar más adelante, con la integración del Movimiento 26 de Julio y el Ejército Rebelde: nunca aparece testimonio como un padrón de militantes, o de reclutas y simpatizantes, ya no digamos documentación que valide la existencia de una organización como actas, acuerdos, resolutivos, congresos. Hasta el momento, no existen documentos públicos, sólo testimonio oral y memorias de los involucrados, en el mejor de los casos.

Para el asalto al cuartel Moncada, tenemos la certeza de sólo 10% de los miembros del total de células activas, de los cuales 44 eran obreros; 33 dependientes de tienda y/o empleados; 11 jornaleros agrícolas; 6 estudiantes, 3 profesionales universitarios y el resto de diversas ocupaciones, que iban desde estibador de muelle, carpintero, comerciante, mensajero, zapatero, fotógrafo, hasta mecánico. Aun al cuantificar el origen social de ellos encontramos diferencias, dependiendo de la fuente. Sin embargo, lo importante del grupo no está en su perfil socioeconómico, pues era tan heterogéneo que difícilmente podría pasar como una organización de clase, que a su vez derivara a una ideología.

---

del Moncada […] Entonces organizamos una célula ahí, donde habíamos dicho, de acción en la que participan más directamente en la acción Iván, Juan Vázquez, Chibás, Samarí, Julio César. Con eso era lo que manteníamos allí, dentro del local aquel de Prado 109 de la Ortodoxia, la llama de la rebeldía, mientras ellos estaban en presidio; ya empezábamos a poner algunas bombas, hacíamos algunos actos de calle, participábamos en todas las manifestaciones estudiantiles, hasta la salida del presidio […], Franqui, *op. cit*., 79. Nuevamente tenemos más preguntas que respuestas, en este caso sobre las células que se mantenían activas o latentes y que después se integrarán al 26 de Julio y al Ejército Rebelde, como sería la biografía del propio Efigenio y de sus hermanos. ¿Las células se crearon por un impulso de réplica, es decir, por la libre, o tenían un lazo orgánico con el comando del Moncada? Todo parece indicar que la respuesta se encuentra en la primera pregunta, lo cual nos lleva a insistir en la necesidad de ampliar las indagaciones sobre las características del aparato. Seguimos sin conocer cuáles son sus características.

Para este momento, podemos decir que está formada una organización con un solo objetivo: operar una acción militar; más allá de eso, forjar una estructura política sería arriesgado afirmarlo, además las evidencias no muestran que hacia allá se encaminaran los radicales ortodoxos. Lo único que podemos apreciar es el manejo del tiempo, de la oportunidad una vez que el mismo Partido Ortodoxo había cerrado la opción insurreccional. La idea de la insurrección popular es una constante en la historia política cubana, cuyo referente está en la revuelta de los sargentos de septiembre de 1933, que da origen a la II República. La insurrección exitosa de los sargentos con la toma del cuartel militar y la unión de un grupo político externo de vanguardia (los activistas del DEU, por ejemplo) es el modelo para la acción. La idea se enfoca en la toma del poder de manera relampagueante, de ahí que la acción de un comando militar se proyectó y realizó para la toma por asalto al segundo cuartel militar de importancia del Ejército cubano, el cuartel Moncada de Santiago de Cuba[17] para el 26 de julio de 1953. Fidel adapta la ecuación en la medida que no se vislumbra el complot militar desde el interior del cuartel y le confiere al grupo de vanguardia el peso de la operación; al apelar a las masas en la creencia de un levantamiento popular espontáneo, combinado con una huelga general una vez tomado el cuartel militar:

> Se llamaría al pueblo a luchar contra Batista [...] Se convocaría a los obreros de todo el país a una huelga general revolucionaria por encima de los sindicatos amarillos y los líderes vendidos al gobierno. *La táctica de guerra se ajustaría al desarrollo de los acon-*

[17] Para una descripción detallada sobre los preparativos del ataque al Moncada véase Franqui, *op. cit.,* pp. 71-76. La acción del Moncada se complementaría con un ataque simultáneo por otro grupo al cuartel de Bayamo. Sin embargo, la primera opción de ataque estuvo en el cuartel militar de Pinar del Río, a razón de estar cerca de Artemisa, pero tenía el inconveniente de su proximidad a la capital y con la mayor concentración de tropas del país. Renato Guitart, miembro de la dirección y santiaguero, sugirió el cuartel Moncada de Santiago, dadas las ventajas logísticas de la lejanía respecto a la capital.

> *tecimientos*. [En] Caso de no poder sostenerse la ciudad con mil armas que debíamos ocupar al enemigo en Santiago de Cuba, iniciaríamos la lucha guerrillera en la Sierra Maestra.[18]

Como se ve, la acción estaba impregnada de una visión optimista sobre el posible éxito del ataque, como es el confiar todo al impacto de un grupo de vanguardia sobre la conciencia de la sociedad, pues no había un trabajo político previo sobre algún sector social que se quería motivar, mucho menos al grueso de la sociedad. En ese sentido, el éxito de la operación se deja a las circunstancias, pues aun en el caso de haber tomado el cuartel, no era segura la participación necesaria para la insurrección. La operación del Moncada es el sueño de toda vanguardia, al pretender generar un movimiento de masas a partir de la identificación de ciertos ideales y aspiraciones que se supone están en el pueblo o la nación, condensadas en un programa político dirigido al calor del combate.[19]

[18] Castro, *op. cit.,* vol. II, p. 107. Desde este momento es necesario acotar lo siguiente sobre la fuente: Fidel ha hecho y rehecho los acontecimientos como sería tener un Plan B si el ataque al cuartel fallaba; por ejemplo, crear una guerrilla en la Sierra Maestra. Los sobrevivientes del Moncada no aluden a planes de reagrupamiento en la Maestra, la derrota es tal que no tienen las condiciones para una guerrilla: no cuentan con una retaguardia ni con tropas de refuerzo, ni armas ni municiones, todo está acomodado discursivamente para nunca aparentar la derrota. Lo que sí es importante en la anotación (con cursivas) es el pragmatismo de la táctica para la guerra revolucionaria, esa sí que será una constante que pocas veces se ha estudiado como tal, es decir, la reconstrucción histórica como parte de la guerra.

[19] Al ser interrogado por un fiscal sobre las fuerzas con que contaba para llevar a cabo su plan, Fidel respondió que únicamente con el pueblo, pues "El pueblo hubiera respondido firmemente si llegamos a ponernos en contacto con él. Nuestro plan consistía en tomar el Moncada e inmediatamente después propalar, por medio de todas las emisoras de radio de la ciudad, el último discurso de Chibás. Habríamos leído nuestro programa revolucionario al pueblo de Cuba; nuestra declaración de principios contiene los anhelos de varias generaciones de cubanos. En esa oportunidad todos los líderes de la oposición nos hubieran apoyado sumándose al Movimiento en toda la República. Con todo el pueblo unido habríamos derrocado al régimen de facto". Véase Rojas, *op. cit*., p. 37. Aquí nos encontramos con el principal error del ataque al Moncada: Fidel puede presumir la planeación de los detalles militares, pero exhibe con toda su

El fracaso del asalto al cuartel Moncada y la cruenta represión a la que someten a sus participantes, marcó el nacimiento de un grupo de vanguardia que con su activismo fracturan, en poco tiempo, a la clase política establecida. Los hechos del Moncada rompen —simbólicamente en este momento, pero dejando un precedente para el futuro— con el pasado y lo que ello representaba, para nacer libre y limpio de cualquier pecado del viejo sistema político. El Moncada fue la prueba de fuego que sacrificó y, al mismo tiempo, purificó a los verdaderos revolucionarios frente a los que "tenían la obligación de dirigir". El sacrificio y el martirio serán, pues, nuevos valores incorporados a la acción política presentada como un deber histórico de la vanguardia y llevados a la práctica para cumplir con un fin pedagógico de la realización de un destino, al mostrar el camino a seguir.[20] En este sentido debemos establecer la lectura del primer texto básico de la vanguardia castrista: *La historia me absolverá.* Ahí Fidel fundamenta la Revolución como una necesidad histórica —siguiendo los argumentos presentados en las frustradas demandas judiciales contra Batista y el Manifiesto del Moncada— y además señala claramente la transforma-

magnitud su falla política, pues deja al azar el resultado como es que el "pueblo" y los líderes políticos se unieran, así iluminados por un rayo, a la insurrección hinchados de fervor patriótico ¡al escuchar un discurso de Chibás! Resulta todavía más sorprendente que una operación tan fallida sea reconstruida como un acto fundacional de una revolución seis años después.

[20] Franqui, *op. cit.,* p. 72. Al reunir a sus hombres antes de partir rumbo al Moncada, Fidel remarcaría este aspecto del sacrificio como una necesidad política, al decirles: "Compañeros, podrán vencer mañana o ser vencidos, pero de todas maneras este movimiento triunfará. Si vencen mañana será lo que aspiró Martí; si no, el gesto servirá de ejemplo al pueblo de Cuba". Meses después de estos acontecimientos, Fidel Castro escribía desde la prisión de la Isla de Pinos a Luis Conte. *Cartas del presidio*, La Habana, Lex, 1959, 21-22, sobre las motivaciones de atacar ese cuartel militar, confirmando el imperativo del sacrificio como la primera prueba política: "Nuestros sentimientos están llenos de lealtad hacia los más puros ideales de Eduardo Chibás; que los que cayeron en Santiago de Cuba son militantes del partido que él fundara; y que con él aprendieron a morir cuando la patria necesita de la inmolación heroica para levantar la fe del pueblo en el temple de sus hijos y en la realización inevitable de su destino histórico".

ción de la vanguardia en una nueva élite dirigente que disputa el poder al conjunto de la clase política, que ya no cumplía con su papel político.

En el texto citado, que recoge la defensa que el mismo Fidel haría de sí mismo ante el tribunal que lo juzgaba, Castro declaró que de haber triunfado el asalto al Moncada y tomado la ciudad de Santiago, se emitirían cinco leyes revolucionarias, de las cuales destaca la primera por ser la que establece la necesidad del cambio político al desplazar a la élite gobernante. Por su importancia, y pese a su extensión, vale la pena su reproducción textual para ir desenredando el concepto que nos ocupa:

> La primera ley revolucionaria devolvía al pueblo la soberanía y proclamaba la Constitución de 1940 como la verdadera ley suprema del Estado, en tanto el pueblo no decidiese modificarla o cambiarla, y a los efectos de su implantación y castigo ejemplar a todos los que la habían traicionado, no existiendo órganos de elección popular para llevarlo a cabo, el *movimiento revolucionario, como encarnación momentánea de esa soberanía, única fuente de poder legítimo, asumía todas las facultades que le son inherentes a ella* excepto la de modificar la propia Constitución: *facultad de legislar, facultad de ejecutar y facultad de juzgar*.
>
> Esta actitud no podía ser más diáfana y despojada de chocherías y charlatanismos estériles: *un gobierno aclamado por la masa de combatientes*, recibiría todas las atribuciones necesarias para proceder a la implantación efectiva de la voluntad popular y de la verdadera justicia.[21]

[21] Fidel Castro, *La historia me absolverá*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1977, p. 71. Las cursivas son nuestras. La segunda ley revolucionaria concedía la propiedad de la tierra a todos los colonos y arrendatarios menores de cinco caballerías, previa indemnización, por parte del Estado a sus antiguos propietarios. La tercera, otorgaba a los obreros y empleados el derecho a participar con 30% de las utilidades de su empresa. La cuarta concedía el derecho a todos los colonos, que llevasen más de tres años de establecidos, a participar con 55% del rendimiento de la caña y cuota mínima de 40 mil arrobas. La quinta ordena la confiscación de todos los bienes productos de la corrupción administrativa, pasando 50% de ellos a formar una caja de retiro para obreros y la otra mitad para hospitales, asilos y casa de beneficencia.

Resalta en primer lugar la problemática de la soberanía popular, raíz y razón de estos acontecimientos. Para Castro, si bien el pueblo es el único depositario de ella, en las circunstancias que motivaron la insurrección era inoperante. Para restaurarla, se habrá de requerir mucho más que una simple declaración formal; será necesario borrar el pasado y con él, a sus representantes. El primer paso es algo más que una simple restauración del estatus jurídico anterior al golpe de Estado del 10 de marzo, para castigar a "todos los que la habían traicionado"; por el contrario, es el inicio del ejercicio del poder político por la vanguardia victoriosa que en realidad restaura la verdadera historia nacional cubana, de ahí la expresión de juzgar como claudicantes a la clase política. Hay que subrayar este hecho: el 26 de julio de 1953 es el inicio de una nueva etapa histórica y —de acuerdo con lo expresado por Fidel Castro, cualquiera otra opción que no sea la victoria de la vanguardia es un retroceso político e histórico— sería un engaño y una estafa más ponerla en manos de quienes habían claudicado para salvaguardarla. La diferencia entre vanguardia y clase política está en este sentido de misión histórica (apostolado como lo expresara Martí) propia de la vanguardia que convierte a la acción directa (la insurrección) en el único instrumento para hacer política, traspasando cualquier aparato político establecido. Aquí están las raíces de la singularidad revolucionaria de la experiencia castrista que no requiere de un aparato político formal porque su teoría no supone una ideología, apela al derecho republicano y a los valores de una herencia histórica que tiene en la ruptura la idea de la revolución en su afán de buscar la modernidad. Esa característica la hace adaptable a cualquier circunstancia y matiz ideológico, según la coyuntura política y sus contrapesos del momento, mientras la vanguardia se transforma para asumir su verdadero papel, el de élite del poder político.

La soberanía es la única fuente de poder legítimo y, en consecuencia, el problema está en la forma de asumirla. Para Castro, a falta de mecanismos formales para acceder a ella, la insu-

rrección proporciona esa legitimidad en el ejercicio del poder, es decir, el movimiento insurreccional encarna esa [la representación] soberanía de manera momentánea hasta que el depositario de ella, el pueblo, decida otra cosa. La vanguardia insurreccional representa la parte consciente y activa del conjunto social porque está apelando al ejercicio de un derecho —de acuerdo al liberalismo— mismo que le confiere a éstos, ya como representantes, la "facultad de legislar, facultad de ejecutar y facultad de juzgar", es decir, *capacidad para gobernar*.

La vanguardia insurreccional y quienes lo integran, por ese mismo hecho, se convierten en grupo selecto gobernante capacitado para ejercer el poder. Éste se transforma en un "derecho" de una nueva élite, como apunta Castro al estimar que "un gobierno aclamado por la masa de combatientes" será la única posibilidad de que ahora sí se implante la "verdadera voluntad popular". La vanguardia transmutada por la insurrección en la nueva élite —la "masa de combatientes"— es la viva encarnación de la soberanía y voluntad populares, es decir, asume la representación política. Vale decir que toda representación política siempre es activa. En este sentido, la problemática del restablecimiento de mecanismos democráticos que requiere la sociedad para delegar su representación pasa a segundo plano; la sociedad se mueve para estar tutelada por un nuevo grupo selecto que se considera su defensor e intérprete.[22] Esta problemática se torna aún más interesante si consideramos que la preocupación inicial del movimiento insurreccional estaba en recuperar el equilibrio roto por el golpe de marzo. Los grupos insurreccionales, incluido el liderado por Castro, planteaban una vuelta al equilibrio democrático, pero ahora nos encontramos

[22] Treinta años más tarde, Fidel Castro recordaría cuáles fueron las condiciones que lo llevarían a tal conclusión: "Yo recuerdo que aquella masa no sabía, pero sufría; aquella masa estaba confundida, pero también desesperada. Era capaz de luchar, de moverse en una dirección. A aquella masa había que llevarla al camino de la revolución por etapas, paso a paso, hasta alcanzar plena conciencia política y plena confianza en su destino".

con un replanteamiento de la situación. En la ya citada conversación con Frei Betto, Fidel acota:

> Inicialmente pienso que hay que volver a la etapa constitucional anterior; ahora había que derrocar la dictadura militar. Yo estoy pensando en que hay que recuperar el *status* anterior, y que todo el mundo se uniría para liquidar esa cosa infame y reaccionaria que era el golpe de Estado de Batista [...] Para mí estaba claro que había que derrocar a Batista mediante las armas y volver a la etapa anterior, al régimen constitucional, pues sería seguramente el objetivo de todos los partidos, y yo había concebido la primera estrategia revolucionaria con un gran movimiento de masas que se instrumentaría inicialmente a través de cauces constitucionales.[23]

La importancia de la Primera Ley Revolucionaria, establecida en *La historia me absolverá,* radica en este rompimiento que no asomaba antes del 26 de julio de 1953, cuando la vanguardia fidelista entró en acción al atacar el cuartel Moncada de Santiago de Cuba. A partir de entonces, el movimiento insurreccional encuentra una nueva vertiente apenas vislumbrada por los grupos radicales del momento. Pequeño detalle que hará posteriormente la gran diferencia.

Por otro lado, el Moncada, a manera de acontecimiento político, estableció a Fidel, en forma definitiva, como una de las estrellas del firmamento político cubano y, a su liderazgo, como el más serio opositor a Batista y su gobierno; si bien el primer objetivo no se logró, sí se consiguió el efecto demostrativo que atrajo la atención de otros jóvenes hacia el camino trazado por esta arrojada vanguardia.

La prisión en la Isla de Pinos de los sobrevivientes del asalto al cuartel Moncada, su ex carcelación, la oficialización de un movimiento político hecho para la insurrección y el desembarco para tal fin, marcan la segunda etapa de la formación de la élite revolucionaria; como señalamos en el apartado anterior,

[23] Betto, *op. cit.*, p. 70.

ya se ha formado el núcleo inicial, ahora viene la segunda capa o segmento de militantes y dirigentes que moldea el ciclo inicial, vale decir, histórico, pues en él se encuentran los que harán la revolución con las armas.

El asalto al cuartel Moncada terminó con una etapa e inició otra dentro del proceso insurreccional cubano. Haciendo un balance, Castro empezó a sacar dos conclusiones que le reafirmaron la estrategia insurreccional.[24] Para él, el fracaso en la toma del cuartel Moncada se debió a "factores absolutamente accidentales", que desarticularon la acción.[25] Por lo tanto, la primera conclusión tiene que ver con la organización con que se contaba; la segunda, con los valores que cada uno de los militantes debió poseer. Los problemas organizativo y de formación de conciencia insurreccional habrán de estar presentes en la mente de Fidel en la estancia de 22 meses en la prisión de la Isla de Pinos, a donde fueron a parar los moncadistas condenados.

Nuevamente el filtro de reclutamiento es uno: las capacidades militares para la lucha insurreccional[26] de la verdadera

[24] Un par de meses después de su llegada a prisión, Castro reflexionaba sobre esta etapa de su vida: "¡Qué escuela tan formidable es esta prisión! Desde aquí termino de forjar mi visión del mundo y completo el sentido de mi vida [...] siento reafirmarse más mi convicción de sacrificio y de lucha". Franqui, *op. cit.,* p. 88.

[25] En el ya citado discurso conmemorativo del asalto al Moncada, Fidel haría dicho balance: "Lo más difícil del Moncada no era atacarlo y tomarlo, sino el gigantesco esfuerzo de organización, preparación, adquisición de recursos y movilización, en plena clandestinidad [...] Con infinita amargura vimos frustrarse nuestros esfuerzos en el minuto culminante y sencillo de tomar el cuartel. Factores absolutamente accidentales desarticularon la acción [...] Sin los accidentes fortuitos que infortunadamente ocurrieron, lo habríamos tomado. Con una mayor experiencia operativa lo habríamos podido tomar por encima de cualquier factor accidental". Castro, *Discursos*, vol. II, p. 107.

[26] El reclutamiento de los militantes del Movimiento 26 de Julio sigue siendo uno de los episodios que, a pesar de los años transcurridos, no ha sido estudiado en sus pormenores. Se sabe la estructura y sus responsables, pero no se conocen, por lo menos públicamente, cuáles eran los mecanismos de reclutamiento y cuál era el proceso (si es que lo había) al que eran sometidos los aspirantes. Lo que sí podemos establecer es que a los sobrevivientes del Moncada que se incorporaron a la nueva aventura gozaron, por ese hecho, de la plena confianza de la dirigencia. Otro aspecto que resulta peculiar es el origen político de buena parte de los nuevos militantes, ya con experiencia política en grupos vanguardistas, que entrarán en bloque, como sucedería con

vanguardia que se plasma con la fundación del Movimiento 26 de Julio (M-26) en 1955, como primera etapa y posteriormente con el Ejército Rebelde en la Sierra Maestra, con los problemas de conjunción para una organización bipolar con dos grandes segmentos. Dicho movimiento legitima primero la formación del Ejército Rebelde y su permanencia en la nueva élite del poder en un proceso paralelo que tenemos que advertirlo en dos niveles, uno al interior del propio aparato y otro en su relación con las demás fuerzas políticas a lo largo de la lucha insurreccional; a partir de estos hechos se conforma el espacio social y cultural que permite desarrollar la política, identificando una serie de valores que cohesionan a sus miembros a lo largo de este trayecto. Varios son los rasgos característicos en este proceso; por ejemplo, la fidelidad a la figura del líder, en este caso Fidel Castro, y la aceptación de los valores políticos que Castro implantó, como las bases de una nueva fórmula política. Así, el reclutamiento estará abierto para aquel que acatara estas premisas. A lo largo del tiempo en la prisión de la Isla de Pinos, las cartas escritas por Fidel nos muestran esta dinámica, a la vez que ayudan a comprender esta relación. Sobresale un hecho, que se convierte en instrucción política para Melba Hernández y Haydée Santamaría, las heroínas del Moncada y enlace de Fidel con el exterior, lo primero es conservar al núcleo de la organización. En vez de reclutar más cuadros, se debe hacer lo contrario, conservarlos y evitar la sangría de los mismos, lo demás será propaganda y coordinar el trabajo político al interior como exterior del país, cuidando mucho el tipo de alianzas que se hagan para evitar que el movimiento fuera utilizado por otros; y, por último, defender los principios del movimiento sin pelearse con nadie.[27]

---

los activistas del Movimiento Nacionalista Revolucionario de García Bárcena o la organización creada por Frank País en Santiago, la ARO. Todos ellos coinciden en el Movimiento 26 de Julio.

[27] Las partes medulares de dicha comunicación son las siguientes: "1º No debe abandonarse ni un minuto la propaganda porque es el alma de toda lucha. La nuestra debe tener su estilo propio y ajustarse a las circunstancias [...] 2º Hay que coordinar

La reorganización del movimiento insurreccional fue la primera tarea a la que Castro y sus más allegados colaboradores se dedicaron desde el otoño de 1953, cuando fue trasladado a la Isla de Pinos para cumplir su condena por el asalto al cuartel Moncada. Los encarcelados del Moncada se convirtieron, por la fuerza de las circunstancias, en una especie de guardia para el liderazgo castrista; serán ellos el bastión que resguarde a la verdadera élite. No resultó extraño que al reunirse con ellos, se formara la Academia Ideológica "Abel Santamaría", donde se impartieron cursos de filosofía, historia universal, economía, política, matemáticas, idiomas y literatura española, en sesiones matutinas y vespertinas para completar una jornada de cinco horas de clases. La formación política ya estaba aquí, amén que se cultivaban los lazos de lealtad y cercanía personal.

El anuncio de Batista, en abril de 1954, convocando a elecciones generales el siguiente año, para legitimar su estancia en el poder, aceleró los preparativos de los planes del grupo de la Isla de Pinos. En una serie de cartas escritas desde prisión a Luis Conte, Fidel urgía a mantener los principios, pues de éstos "surgirá más purificado y limpio el ideal redentor". Al referirse a la situación que se creaba con las anunciadas elecciones, Castro estimaba que:

---

el trabajo entre nuestra gente de aquí y el extranjero [...] Hay que considerar con extremo cuidado cualquier otro propósito de coordinación con otros factores no sea que pretendan utilizar simplemente nuestro nombre [...] No admitir ningún género de subestimación; no llegar a ningún acuerdo sino sobre bases firmes, claras, de éxito probable y beneficio positivo para Cuba. De lo contrario es preferible marchar solos hasta que salgan estos muchachos formidables que están presos y que se preparan con el mayor esmero para la lucha. 3º Mucha mano izquierda y sonrisa con todo mundo. Seguir la misma táctica que se siguió en el juicio: defender nuestros puntos de vista sin levantar ronchas. Habrá tiempo después para aplastar a todas las cucarachas juntas [...] Acepten todo el que quiera ayudarles, pero recuerden, no confíen en nadie". Conte, *op. cit.,* pp. 37-38 y Franqui, *op. cit.,* pp. 99-100. Más adelante veremos que la relación con otras fuerzas políticas, sobre todo los ortodoxos, resulta muy compleja, a tal grado que amerita una severa llamada de atención del propio Fidel hacia sus colaboradores.

> Los hombres decentes y las masas de mayor conciencia política han quedado marginadas de la lucha comicial como resultado del cuartelazo traidor; estamos presenciando una batalla de ladrones: los ladrones de ayer contra los ladrones de antier y hoy; una lucha entre traidores a la Constitución y los traidores al pueblo en desgracia; una lucha entre los creadores del porrismo y los fundadores del gangsterismo, entre la tiranía y la comedia, de donde resulta tragedia para el pueblo. Cualquiera puede ganar, pero Cuba pierde de todas maneras.[28]

La coyuntura de las elecciones permitió a Fidel volver con su tesis de barrer con el pasado, el sistema y sus hombres, por corruptos. Para él, la campaña electoral era la definición entre los ladrones que se repartían la República, por un lado, y lo que quedaba de limpio e idealista por el otro. Frente a este panorama, no quedaba otro camino que el ya esbozado en el Moncada.[29] En agosto de 1954, Castro sintetizaba su primera visión de la futura organización; resulta ilustrativo el siguiente párrafo donde describe cuáles serán las características de ésta, pero sobre todo, el papel que él mismo desempeñaba en la misma:

> En primer término *yo debo organizar* a los hombres del 26 de Julio y unir en un irrompible haz a todos los combatientes, los del exilio, la prisión y la calle, que suman más de ochenta jóvenes envueltos en el mismo jirón de historia y sacrificio. La importancia de tal núcleo humano perfectamente disciplinado, constituye un valor incalculable a los efectos de la formación de cuadros de lucha para la organización insurreccional o cívica. Es evidente que un

[28] Estas cartas fueron escritas desde diciembre de 1953 hasta mayo de 1955 y están dirigidas a diversos personajes que van desde sus hermanas hasta los familiares de los caídos en el Moncada. La carta señalada, dirigida a Luis Conte, está fechada el 12 de junio de 1954. Una fuente alternativa en Franqui, *op. cit.,* pp. 85-117.

[29] En carta de junio 19 de 1954, Castro estimaba que el país atravesaba por una crisis "inevitable y necesaria y que cuanto mayor sea, tanta mayor esperanza de concebir un mañana distinto. Cuba es en estos instantes, para nosotros, los que albergamos sinceros ideales, como un Huerto de los Olivos donde tenemos que sudar sangre". Conte, *op. cit.,* p. 32.

> gran movimiento cívico y político tiene que tener la fuerza necesaria para ganar el poder por medios pacíficos o revolucionarios; de lo contrario correrá el riesgo de que se lo arrebaten, como a la Ortodoxia, a sólo dos meses de las elecciones.[30]

Por las palabras de Fidel, el movimiento insurreccional en esos momentos se encontraba disperso, sin una organización que uniera a los, suponemos, veteranos del Moncada, los que estaban presos y los que no habían participado y se encontraban en la calle sin orientación política,[31] así como a los que se encontraban en el exterior pero que siguen perteneciendo al Movimiento. La organización pensada por Castro, entonces, partía de ese núcleo forjado en la batalla, "probado y de confianza", que evitaría "considerables desprendimientos" a falta de una "labor primaria de persuasión". El arranque inicial de la organización debía proporcionar estos cuadros, que con su ejemplo y empuje atraerían a otros para formar un "caudal ne-

[30] Conte, *op. cit.,* p. 60 y Franqui, *op. cit.,* p. 107.

[31] Recordemos que, de acuerdo con el propio Fidel, para asaltar al cuartel Moncada se reclutaron alrededor de 1 200 hombres, de los cuales participaron finalmente 120 más 40 encargados de hacer la misma operación en Bayamo para el cuartel Carlos M. de Céspedes; si a éstos restamos las bajas producidas por la represión posterior al 26 de julio, que según recuento de Marta Rojas fueron 61, nos quedamos con 99 sobrevivientes. En la cita señalada, Fidel contabilizó alrededor de 80 jóvenes como el núcleo a partir del cual debería partir la organización del movimiento, entonces, ¿dónde quedó el millar de reclutas que no participó ni en el Moncada ni en Bayamo? Por el momento, ningún historiador ha podido establecer el número de células organizadas, mucho menos cuántas de ellas quedaron en pie después del 26 de julio, como tampoco se sabe en manos de quién quedó su control o coordinación, aunque es un hecho que las mujeres del Moncada, Melba y Haydée Santamaría, después de salir de la cárcel, llevaban la representación de Fidel, como reconocería al estallar la primera crisis al interior del movimiento. Por el desarrollo de los acontecimientos en los meses posteriores, podemos interpretar que sí existía una estructura pero resulta aventurado cuantificarla para darnos una idea de su dimensión. Queda todavía por preguntarnos ¿por qué Castro no las menciona en este momento? ¿Por qué sólo apela a los que participaron y sobrevivieron en estos hechos de armas? También resulta profético el cálculo de 80 hombres, pues es un número similar el que embarcará meses después en un accidentado viaje desde las costas mexicanas y, al igual que el Moncada, ese núcleo se verá reducido a su mínima expresión.

cesario para batir el sistema político imperante". Sin embargo, en otro momento, el propio testimonio de Fidel da muestras que al interior de la organización las cosas no eran como las planteaba. En una de sus cartas de la prisión, fechada a principios de octubre de 1954,[32] señala una tensión que implicaba tanto el reconocimiento de su propio liderazgo, como el futuro del Movimiento como proyecto político. Al parecer este asunto ya tenía su antecedente y destaca que sus reflexiones cuentan con el aval de los demás compañeros de prisión. El Movimiento se encuentra dividido y en disputa: "La responsabilidad que por derecho y por moral revolucionaria nos corresponde con el Movimiento a los que estamos presos es inoperante por completo en estos momentos". ¿A quién se dirigen los reclamos de Fidel? Es claro cuando dice que la dirección del movimiento se encuentra en disputa, puesto que las "razones históricas" que sustentaban el liderazgo ya no funcionaban debido a las circunstancias que enfrentaban los militantes de la calle.

El M-26 ¿aparato político o militar?

La salida del *Granma* de las costas mexicanas del Golfo de México rumbo a Cuba inicia, al mismo tiempo, el último trayecto de socialización política de la vanguardia. El entrenamiento militar en México y la Sierra Maestra marca tanto a integrantes como sus trayectorias políticas futuras. En este periodo, el de la guerra, el núcleo del Moncada mantiene su preeminencia sobre otros integrantes cuyo origen político no es el mismo. En la Maestra se refuerza la red de los militantes fundadores (históricos) en torno a la figura del líder máximo y la incorporación de los altos oficiales del naciente Ejército Rebelde a esta misma red; de hecho, por las propias coyunturas políticas: a lo largo de 1957, 1958 y 1959, el aparato militar fue desplazando al aparato po-

[32] Franqui, *op. cit.,* pp. 108-111.

lítico, el M-26, en la toma de decisiones, para convertirse en el cuerpo soberano al que alude Fidel en *La historia me absolverá*. Nuevamente el apuro del tiempo es el que determina la estrategia y el peso de las estructuras de organización, es decir, es la disputa política al interior del aparato la que pone al Ejército Rebelde como la cuna de dirigentes revolucionarios y no el resultado de un fatalismo teórico. Por último, y no menos importante, la suerte de la clase política isleña: auténticos, ortodoxos y comunistas, está echada desde el exilio mexicano, están viviendo una ilusión, para unos de que están haciendo una revolución y para otros de estar en el poder.

Cuando la fuerza expedicionaria del *Granma* llegó a Cuba, en diciembre de 1956, los planes iniciales se transformarían a tal grado que hubo que empezar de nuevo. El desembarco dejó en evidencia el límite de la planificación militar, que caracterizó los primeros meses de operaciones: el aislamiento de la dirigencia de sus operadores urbanos. Si bien el desembarco fue a destiempo y fuera de lugar de lo planeado, el problema inicia con el primer enfrentamiento con el ejército cubano. Ahí viene el verdadero naufragio; en Alegría de Pío aniquilan a la fuerza militar del *Granma*. Lo demás es propaganda que se vende muy bien como literatura épica: las evidencias muestran una desarticulación total de la fuerza invasora; en cierta medida recuerda la triste retirada del Moncada, sin rumbo y en plena fuga, nadie parece controlar la desbandada, ni Fidel ni sus capitanes Almeida, Raúl y Pepe Smith, pese a los grandes esfuerzos que hace Almeida por mantener unida a su tropa. La dispersión de los supervivientes es otra lección operativa; mientras no exista evidencia de lo contrario, todos vagan sin rumbo, ni los capitanes ni tenientes, es decir, los oficiales tienen instrucciones de saber qué hacer en este caso, quien nadie ha previsto. Los testimonios dicen más de lo que transmiten; en primer lugar, queda claro que Fidel no tenía conocimiento de las patrullas campesinas y sólo conocía a uno de sus dirigentes, los Pérez de la Sierra Maestra. También se entiende que no existía ningún plan de

contingencia en caso de ocurrir lo sucedido, lo que nos lleva a especular si en algún momento el futuro Ejército Rebelde puede tener algo similar a una retaguardia donde pueda replegarse en caso de una derrota. Lo único evidente es que la planificación de la operación se limitó a escoger un lugar de desembarco y coordinar acciones armadas en las ciudades, como cobertura necesaria, pero al fallar la primera parte de la premisa los activistas urbanos no se enteraron del retraso del *Granma* y continuaron con los planes.[33]

Al saberse diezmado e incomunicado, Fidel toma una decisión trascendente: acepta a los campesinos y su refugio protector en un terreno desconocido. Gracias a los campesinos ha salvado la vida y puede mostrarse hasta optimista en el futuro; toma lo que tiene y asume riesgos mientras espera, sin duda siempre apuesta alto. El encuentro con los campesinos serranos, sin embargo, no es gratuito ni afortunado. El Movimiento 26 de Julio, por medio de Celia Sánchez, llegó hasta esos lugares, con una base de apoyo sin la cual hubiera sido casi imposible que el núcleo guerrillero sobreviviera. La organización campesina era una realidad cuando Fidel y sus menguadas fuerzas pudieron reagruparse en la finca de Crescencio Pérez, después de la desbandada de Alegría de Pío. Los del *Granma* no dependieron de sus propias fuerzas para reagruparse e iniciar las

[33] El historiador puede darse el lujo de analizar los acontecimientos del pasado, sin peligro para su integridad, por eso puede criticar los errores e insuficiencias con tanta autoridad, como es el caso de una operación militar que ocurrió hace 50 años. Sin embargo, es de llamar la atención un detalle técnico, la falta de un medio de comunicación radial entre el *Granma* y alguna base en Cuba, tal vez Santiago, donde se coordinaba el recibimiento de la expedición. La atención aumenta al comprobar que durante la guerra en la Maestra tampoco existió un medio de comunicación radial entre la comandancia general y los comandantes militares en el campo. Después de Alegría de Pío, Faustino Pérez tiene que "bajar" a Santiago y La Habana para informar de la situación a la organización urbana; en el caso de los comandantes guerrilleros y sus comunicaciones con Fidel, éstas son a lápiz y papel llevados por mensajeros. En los documentos recopilados por Franqui se menciona la instalación de un tendido de cables telefónicos en el campamento de la Plata, pero es de suponer que se limitaba a ese perímetro.

acciones guerrilleras, como tampoco para incrementar el número de efectivos de lo que sería el Ejército Rebelde. Inclusive el trabajo político de Celia Sánchez no hubiera sido posible, sin el amplio conocimiento que tenía de la zona y de sus hombres, en primer lugar, y sin la organización gremial propia de los campesinos de la zona, en segundo término. El prestigio personal de Celia entre los campesinos serranos, así como la participación de familias enteras en actividades logísticas para los rebeldes, explican la facilidad con la cual el Ejército Rebelde pudo reponer fuerzas y emprender acciones militares. Tal es la importancia de la figura de Celia que se convertirá en la mujer más influyente del M-26 y el Ejército Rebelde, por encima de Melba y Haydée Santamaría, las heroínas del Moncada, y de las mujeres de la nueva oleada de Santiago, como Vilma Espín. Su trayectoria hacia el primer círculo del poder se construirá no sólo por la cercanía con Fidel, sino por su capacidad de moverse en el mundo campesino de la Maestra y, al mismo tiempo, ser un enlace indispensable con las provisiones que vienen de Santiago.

Nuevamente las circunstancias se imponen, a partir de ellas se elabora la estrategia y hasta la teoría. Así nacerá la guerrilla campesina que tendrá en el Che Guevara a su Bernal Díaz. Aquí vale la pena hacer un alto para explicar esta situación. Durante los primeros meses del año aún se concebía a la guerrilla como un *instrumento más* para derribar a Batista; no era el instrumento que estaba por encima de otras actividades del movimiento insurreccional, como por ejemplo la acción urbana y su consigna por excelencia: la huelga general. Un cambio aparece en el plano organizativo del M-26 que modifica completamente su estructura cuando la dirección nacional se reúne por primera vez en la Maestra en febrero de 1957. En esta asamblea Fidel introduce a la estructura militar como parte integrante de la dirección —recuérdese que hasta antes del desembarco del *Granma* la dirección nacional estaba integrada por comités pero no contemplaba un aparato militar formal— con repre-

sentación política, que recae en los supervivientes del *Granma*. Es la entrada para los veteranos del Moncada, que hasta entonces se habían movido en un discreto segundo plano, como Raúl, Almeida y Ramiro Valdés, así como a los futuros comandantes, en particular el Che. En la mencionada reunión se establecen las directrices a seguir: impulsar el proceso revolucionario en toda la isla con las acciones urbanas de sabotaje para preparar la huelga general revolucionaria. El golpe definitivo, entonces, vendrá de los centros urbanos. También se acuerda que, desde Santiago, Frank País incrementará las provisiones y enviará un contingente de hombres equipados para nutrir al incipiente cuerpo armado que sobrevivió al desembarco del *Granma*. ¿El aparato militar en las montañas todavía no está preparado para asumir dicha tarea? Todo indica que así es en la medida que la estrategia no sufre modificaciones sustanciales, sin embargo, el cambio en la composición de la dirección nacional del M-26 se irá transformando en un equilibrio por el control del propio Movimiento. Por los testimonio dejados en esta época, al interior del M-26 se vivía una ambigüedad con respecto a la táctica de la insurrección a seguir: la concepción que predominaba era una combinación de levantamiento popular en las ciudades acompañado por golpes al ejército que la guerrilla pudiera dar en el campo, frente a una concepción guerrillera con base campesina que veía con desdén cualquier otra opción que no fuera la insurrección rural.

Los primeros meses de 1957 transcurrieron en reorganizar lo que quedaba de las fuerzas expedicionarias, mientras, el M-26 de las ciudades ponía en marcha, nuevamente, la logística para llevar pertrechos a la Sierra. En febrero, Fidel anunció la reactivación del movimiento al publicitar su "Llamamiento al pueblo de Cuba", donde reafirma las bases del proceso insurreccional como se había concebido desde la época del Moncada, es decir, con un chispazo militar combinado con un levantamiento popular en las ciudades, pero ahora lo veía a largo plazo, como una guerra prolongada.

La propaganda, en ese sentido, sirvió a Fidel para crear una imagen en torno a la guerrilla y su propia personalidad como líder revolucionario en favor de su nueva opción táctica. En febrero de 1957, el *New York Times*, a través de su reportero Herbert Matthews, realiza la primera entrevista a Fidel en plena Sierra Maestra, logrando un gran impacto propagandístico que hizo de Castro una celebridad internacional.

Después de la entrevista con Matthews, Fidel insiste ante la Dirección Nacional, que todo el Movimiento trabaje para la guerrilla; que la rama urbana se subordine al Ejército Rebelde al recaudar y organizar los recursos hacia la Sierra; Fidel quería un aparato de ayuda, no de lucha. En un comunicado enviado a Celia Sánchez, un enfático Fidel Castro decía: "Todas las armas, todas las balas y todos los pertrechos a la Sierra". Por el contrario, el movimiento en las ciudades, llamado "el Llano", planteaba la necesidad de descentralizar las decisiones, debido al aislamiento de Fidel y la guerrilla en la Sierra, para poder incrementar las acciones de sabotaje en contra del régimen de Batista.

Una lucha interna cada vez más intensa perfilaba con dividir al M-26. Las discusiones entre el "Llano" y la "Sierra" iban más allá de la táctica, era una discusión de estrategia. A mediados de 1957, Frank País envió una extensa carta a Fidel Castro donde anunciaba la necesidad de reorganizar al Movimiento, debido a la confusión reinante, y proponía distribuir responsabilidades para evitar la centralización en la dirección. La intención de País era una redistribución del poder de acuerdo a la importancia y peso de cada una de las ramas en el Movimiento; de esta manera, por ejemplo, la Dirección Nacional del M-26 queda integrada por seis coordinadores provinciales y un representante del Ejército Rebelde, al mismo tiempo que se crean milicias armadas en el país y se redacta un programa mínimo. La propuesta del Llano quitaba cualquier papel estratégico a la guerrilla en el plano militar, mientras que en el político, Fidel era acotado por un programa en lo doctrinal y una dirección donde era minoritaria la voz de la Sierra.

El fracaso de la huelga general, organizada por el Llano el 9 de abril de 1958, dio la oportunidad de ajustar las cuentas en la Dirección Nacional del 26 de Julio. En una decisiva reunión en la Sierra Maestra, en el mes de mayo, la dirigencia del Llano fue literalmente juzgada por la guerrilla, desmantelando a su dirigencia. A partir de esa reunión decisiva, de la cual sólo queda el testimonio público del Che Guevara, Fidel asumirá el control total sobre el Movimiento 26 de Julio en lo político y militar, desde su cargo de Comandante en Jefe.

La comandancia de Fidel dio preponderancia al aparato militar, representado por la guerrilla de la Sierra Maestra, como la táctica para la toma del poder a partir del apoyo campesino. En ese sentido, el guerrillero, con la Sierra Maestra como imagen idealizada al lado del campesino, se convirtió en el nuevo mito fundacional de esta élite. ¿Pero en qué consistió ese mito? Tres fueron los grandes pilares que lo componían y que, posteriormente derivan en parte integrante de una teoría revolucionaria: el voluntarismo, el igualitarismo y el ruralismo. Esta es la primera gran transformación de los valores más profundos, más humanos. Como vimos antes, estos pilares no estaban contemplados en la primera valorización programática del M-26, es decir, en su fórmula política. La experiencia del desembarco y reagrupamiento de los hombres que integraban al *Granma* dio una nueva visión de los mismos a los miembros del movimiento que ahora se consideraban soldados de un ejército con una base social campesina.

El primero de ellos se estableció de inmediato como uno de los grandes mitos revolucionarios cubanos; la lucha por derrocar a un gobierno ilegítimo era obra de la firmeza de un puñado de hombres decididos a llevar a cabo sus ideales, sin importar las consideraciones científicas o materiales.[34] No será extraño,

[34] En entrevista con otro de sus modernos voceros, Fidel le dirá al respecto: "[...] pienso que sin una dosis de idealismo no se puede ser revolucionario; sin una enorme confianza en el hombre no se puede ser revolucionario. Un escéptico no puede ser

en ese sentido, que para Fidel no hubiera ningún problema que los revolucionarios no pudieran manejar. Para el voluntarismo fidelista, cualquier dificultad podría sortearse si existía intención para ello, siempre y cuando la masa estuviera dispuesta a seguirlos, alimentándose mutuamente; ese será el ejemplo y experiencia de la Revolución cubana: un audaz grupo de jóvenes decididos a llevar a cabo las transformaciones necesarias pueden crear las condiciones para un cambio político de grandes proporciones.

El voluntarismo parte de la comprensión de las desigualdades que afligen a la sociedad y de ese sentimiento humano en favor de las capas más desprotegidas, y de lo que se puede hacer por ellas desde el poder.[35] El proceso insurreccional moldea la conciencia de los guerrilleros en las duras condiciones de la lucha armada, al lado de los campesinos con quienes se comparte la misma suerte. El igualitarismo surge como una extensión, basado en estas condiciones y se refleja en una ética revolucionaria que impide cualquier privilegio entre el guerrillero y el campesino. Esta situación condiciona un reclutamiento y ascenso abierto para los más capaces, en este caso, al mejor soldado que pudiera dirigir a sus compañeros en la batalla militar. El igualitarismo está basado en las penalidades y penurias compartidas en la vida diaria. Sin embargo, el igualitarismo, en tanto polí-

---

revolucionario [...] Si yo lo fuera ¿cómo podría haber mantenido aquellas ideas, propósitos, aquellos planes?". Véase Gianni Minà, *Un encuentro con Fidel*, 2a. ed., La Habana, Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, pp. 181 y 361.

[35] Al delinear el campo político respecto a los partidos tradicionales, en especial el ortodoxo, Castro mostraba esa característica al señalar que "El Movimiento 26 de julio es la esperanza de redención para la clase obrera cubana a la que nada pueden ofrecerle las camarillas políticas; es la esperanza de tierra para los campesinos que viven coma parias en la patria que libertaron sus abuelos; es la esperanza de regreso para los emigrados que tuvieron que marcharse de su tierra porque no podían trabajar ni vivir en ella; es la esperanza de pan para los hambrientos y de justicia para los olvidados". Véase "Fundación del MR 26 de julio ruptura con la ortodoxia", en Fidel Castro, *La Revolución Cubana 1953/1962*, 5a. ed., selección y notas de Adolfo Sánchez R., México, Era, 1983, p. 91; también Franqui, *op. cit*., p. 137.

tica, no significó una medida análoga en la participación de la toma de decisiones, que se mantuvo autoritaria y jerárquica.

Por su parte, el ruralismo es una extensión de lo anterior, por los valores que aporta al proyecto de la construcción de la nueva sociedad. La insurrección cubana encuentra en el campo al depositario de valores y formas de vida que tiene que universalizarse para la parte urbana de la sociedad.

La vida campesina semeja a la del guerrillero por su camaradería, trabajo fuerte y sentido del sacrificio. El ruralismo no es una simple idealización, sino más bien un camino de formación individual y de cambio cultural, orientado a la experiencia directa que modifica la conducta a través de una profunda confrontación personal con la vida y trabajo rurales.

Estos elementos que conformaron la fórmula revolucionaria, no hubieran tenido éxito sin el gran vacío que dejó la quiebra de las instituciones del antiguo régimen; al desmoronarse la clase política[36] que representaba al nacionalismo revolucionario, se abrió el camino para una gran experimentación que se reflejó en la flexibilidad y adaptabilidad que mostró el fidelismo desde sus años de formación.[37] Era el inicio de la búsqueda de una política de unidad nacional que se vislumbró desde

[36] Este aspecto es importante y definirá el futuro político de Cuba, pues ningún partido político u organización insurreccional ajena al M-26 pudo rivalizar con éste y el Ejército Rebelde. La guerra contra el ejército de Batista termina por desmoronar al único pilar que pudo haber cambiado esta situación; ninguna organización política ajena al fidelismo estuvo en condiciones de servir de contrapeso para la reorganización de la sociedad. El Ejército Rebelde es la única instancia organizada en un ámbito nacional para acometer esa tarea una vez que Batista abandonó la isla, pues será el instrumento para hacer valer la nueva legalidad.

[37] Un nuevo estilo político apareció, favoreciendo las nuevas formas de hacer las cosas. El propio Fidel diría más tarde que "la revolución es nuestra gran maestra", para explicar el desarrollo de la política revolucionaria; lo importante será empezar las cosas para demostrar el compromiso a través de la acción. No había otra manera, pues así se inició la propia revolución. Fidel pensaba que, de esa manera, por medio del esfuerzo se abrirían posibilidades y recursos que no podían imaginarse siquiera antes de iniciar las tareas. Demasiada especulación previa tendía a erosionar la voluntad y coraje de los revolucionarios.

las guerras de independencia del siglo XIX, al tratar de integrar a una nación. Para los padres de la patria, Céspedes, Maceo, Gómez, Martí, la nación representaba un orden supremo armónico, al cual deberán subordinarse las diferencias inherentes a una sociedad, esto es, sociales, raciales, económicas, etc. Todo cubano que se identificara con la patria, sin importar su origen social o racial, podía acceder a integrar el nuevo orden.

LA HISTORIOGRAFÍA SOBRE EL PROCESO INSURRECCIONAL CUBANO (1952-1958)

Servando Valdés Sánchez
Instituto de Historia de Cuba

El propósito de este ensayo es estudiar las principales tendencias en la historiografía cubana sobre la etapa insurreccional, que comúnmente se identifica con el lapso transcurrido desde el golpe militar del 10 de marzo de 1952 hasta la caída del régimen de Fulgencio Batista, el 1º de enero de 1959.

Bastaría sólo realizar algunas precisiones. En primer término, es imprescindible fijar el concepto de historiografía al que nos adscribimos, a saber "el arte o el modo de investigar y escribir la historia".

En segundo término, como se advierte, adopto la tradicional periodización que reconoce el ciclo de 1952-1958 como una etapa histórica. La crisis política generada por el cuartelazo paralizó el ritmo constitucional que vivía el país desde comienzos de la década del cuarenta y, aunque la primera manifestación de lucha armada no ocurre hasta el 26 de julio de 1953, cuando Fidel Castro Ruz y un grupo de jóvenes revolucionarios asaltaron los cuarteles Moncada, en Santiago de Cuba, y Carlos Manuel de Céspedes, en Bayamo, no puede ignorarse la presencia, desde antes, de ciertas organizaciones insurreccionales, las cuales hicieron suyo el mito difundido por la dictadura de que "una revo-

lución no podía hacerse sin el ejército, ni contra el ejército, sino con el ejército". Por esos motivos no llegaron a vertebrar un movimiento y finalmente fracasaron.[1]

Los comienzos

Analizar alrededor de medio siglo de producción historiográfica constituye un reto que me obliga a asumir el inevitable riesgo de algunas omisiones.

Después del 1º de enero de 1959, ante la Revolución cubana, se presenta la necesidad de reconstruir el pasado más reciente en la búsqueda por preservar la memoria histórica para las futuras generaciones. Desde entonces, ocuparon un lugar destacado las investigaciones que tributaran a la divulgación de las luchas revolucionarias. Las conmemoraciones de determinados hechos históricos, como los aniversarios del triunfo de la Revolución, o de los asaltos a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes, por sólo citar dos ejemplos, crearán un contexto propicio para la celebración de eventos científicos y concursos nacionales que ejercerán una influencia directa en la publicación de muchas de las obras.

El problema fundamental era cómo lograr un análisis científicamente objetivo, pues de una forma u otra el historiador siempre va a estar comprometido con lo que escribe. En tal sentido coincidimos con el criterio del colega mexicano Carlos Antonio Aguirre, quien afirmó:

> Es imposible una disciplina realmente *neutral* y *objetiva*. Pero en cambio, si es posible una historia científicamente objetiva, que no

[1] Me refiero a la Triple A de Aureliano Sánchez Arango, Acción Libertadora, lidereada por Justo Carrillo, y al Movimiento Nacional Revolucionario (MNR), del profesor universitario Rafael García Bárcenas. Aunque los planes estratégicos del Movimiento Revolucionario 26 de Julio (M-26) contemplaron la liquidación de las estructuras militares sostenedoras del régimen, no dejaron de tener en cuenta la labor de captación entre sus miembros y, de hecho, fue empleada sistemáticamente para socavar su moral combativa.

> esté falseada conscientemente con ciertos fines de legitimar tal o cual interés mezquino o particular, o de silenciar aquellos hechos o fenómenos que no concuerdan con una interpretación preestablecida.
>
> Así, puesto que toda historia es hija de su época y de sus circunstancias, y como el historiador es también un individuo de un compromiso específico con su sociedad y su presente, aquella reflejará necesariamente las elecciones y el punto de vista del propio historiador […] y puesto que toda historia lleva entonces la marca de sus propios creadores, lo más honesto e inteligente por parte del buen historiador consiste en hacer *explícitas* las específicas condiciones que han determinado su investigación, declarando sin ambages sus tomas de posición, así como los criterios particulares de sus distintas elecciones del material, de métodos, de paradigmas y de modelos historiográficos utilizados.[2]

Ernesto Guevara de la Serna, principal exponente de esa primera década de los sesenta en la Isla, con sus relatos basados en experiencias personales de la guerra, publicadas bajo el título de *Pasajes de la guerra revolucionaria*, lo intuía y así lo expresó en el prólogo de esa obra, cuando al invitar a los revolucionarios sobrevivientes de la guerra a divulgar los hechos en que participaron, les alertaba:

> Sólo pedimos que sea estrictamente veraz el narrador, que nunca para aclarar una posición personal o magnificarla o para simular haber estado en algún lugar diga algo incorrecto. Pedimos que, después de escribir algunas cuartillas, en la forma en que cada uno lo pueda según su educación y su disposición, se haga una autocrítica lo más seria posible para quitar de allí toda palabra que no se refiera a un hecho estrictamente cierto, o en cuya certeza no tenga el autor una plena confianza.[3]

[2] Carlos Antonio Aguirre, *Antimanual del mal historiador, o cómo hacer una buena historia crítica*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana J. Marinello, 2004, capítulo II, pp. 30-46.

[3] Ernesto Guevara de la Serna, *Pasajes de la guerra revolucionaria,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1985, p. 2.

Pero en esos primeros años básicamente proliferaron los libros testimoniales de Fulgencio Batista y otros representantes del antiguo régimen, divulgados en México, España y Estados Unidos, cuyos discursos giran en torno al supuesto de que el triunfo del Ejército Rebelde se debió a la incapacidad de los jefes militares de la dictadura. En tal sentido pueden citarse *Respuesta* (1960) y *Piedras y leyes* (1963), de Batista; *Memorias* (1960), de Esteban Ventura Novo, *Las luchas guerrilleras en Cuba* (1975) y *El día que Fidel Castro se apoderó de Cuba* (1978), de Ramón Barquín. De esta época es también *El cuarto piso* (1963), del ex embajador norteamericano en Cuba, Earl E. T. Smith, uno de los primeros aportes al estudio de las relaciones cubano-norteamericanas en la etapa referida y la compilación de Carlos Franqui, *Diario de la revolución cubana* (1976), elaborada con la amplia documentación que Franqui sustrajo de Cuba cuando abandonó el país.[4]

Al mismo tiempo, comenzaron a circular en Estados Unidos, obras de autores con formación académica. Me refiero a *The Cuban Insurrection, 1952-1959*, de Ramón L. Bonachea, —ex miembro del Directorio Revolucionario y protagonista de muchos de los hechos que relata— y Martha San Martín (1974), minuciosa investigación acerca de la lucha armada, que en el momento de su publicación vino a cubrir un importante vacío historiográfico, y un libro más abarcador, *Army Politics in Cuba 1898-1958* (1976), del profesor cubanoamericano Louis A. Pérez el cual reconstruye la organización militar republicana sobre la base de fuentes norteamericanas.

Desde ese mismo territorio, otros académicos, como Jorge Domínguez y su obra *Order and Revolution* (1978) iniciaron estudios críticos sobre la Revolución cubana que, para fundamentar sus hipótesis, casi siempre parten de décadas anteriores a 1959.

[4] Carlos Franqui. Director del periódico *Revolución*, órgano del Movimiento Revolucionario 26 de Julio.

El *boom*

No es hasta fines de los setenta y sobre todo durante los ochenta y noventa, cuando en Cuba se produce un *boom* en la publicación de textos fundamentalmente testimoniales que, de momento, se presentaron como el principal género para reconstruir la historia.

Ciertamente, la significativa pérdida de documentos[5] y la dispersión y falta de fuentes catalogadas, junto a las conocidas dificultades para escribir la historia de un complejo y convulso proceso donde muchos de sus protagonistas sobrevivieron, habían influido en ese letargo.

Los que a partir de esos momentos se empeñaran en la labor de historiar, habrán de enfrentar otras dificultades adicionales relacionadas con la confiabilidad de las fuentes. A la férrea censura que fue sometida la prensa, se añadía lo novelesco o sensacionalista de diversos artículos que se publicaban por los medios al servicio del régimen. Esa cautela también tendrá que seguirse en la consulta de los partes militares de la tiranía, con frecuencia desvirtuados para ocultar las bajas sufridas en los combates.

En algunos de esos primeros testimonios publicados predomina el estilo estrictamente testimonial, otros sin embargo, poseen un carácter más ensayístico y todos o casi todos, por supuesto, tienen una dosis de subjetividad, además de que aparecían cuando ya habían transcurridos casi veinte años o más de los hechos que narran. De ese corte son *Bajando del Escambray* (1976), de Enrique Rodríguez Loeches; *7RR. La Historia de Radio Rebelde* (1978), de Ricardo Martínez Victores; *José Antonio Echeverría. La lucha estudiantil contra Batista* (1979), de Julio García Oliveras; *Más allá de nosotros* (1979), de Efigenio Ameijeiras Delgado; *Camilo: señor de la vanguardia* (1979) y

[5] Numerosos documentos tuvieron que ser destruidos para impedir su captura por las fuerzas del régimen de Batista. En otros casos, fueron escondidos sin las condiciones necesarias para su conservación y no tardaron en deteriorarse.

Salida 19. Operación Comando (1982), de William Gálvez Rodríguez; *La expedición de Campeche* (1983) de Óscar Asencio; *La Batalla del Jigüe* (1976), *El último semestre* (1982) y *Misión en la Sierra* (1999), de José Quevedo Pérez; *Desembarco* (1988), *La Sierra Maestra* (1989) y *La Sierra Maestra y más allá* (1995) de Juan Almeida Bosque; *Semillas de fuego* (1990) de un colectivo de autores; *Más allá de los códigos* (1995), de Luis Bush Rodríguez; *Aldabonazo* (1997), de Armando Hart Dávalos y *La Resistencia Cívica en la guerra de liberación de Cuba* (1997), entre otros.

Al margen de esos textos escritos por los propios protagonistas, el género testimonio comenzó a despertar el interés de otros estudiosos que a lo largo de estos años cultivarían el género, entre los que destaca Yolanda Portuondo con *30 de noviembre. El heroico levantamiento de la ciudad de Santiago de Cuba* (1986) y *La clandestinidad tuvo un nombre: David* (1988).

De la importancia del testimonio Yolanda Portuondo refirió:

> defendemos la utilidad y ventajas del género, como una herramienta de primera línea, sin pretender absolutizarlo; muy por el contrario, planteamos las bondades del testimonio, apoyado, sustentado y complementado por las técnicas tradicionales de investigación, para ir llenando vacíos, lagunas y silencios.[6]

De modo simultáneo, se dio impulso a las investigaciones históricas que divulgaran las luchas revolucionarias, fundándose el Instituto de Historia del Movimiento Comunista y la Revolución Socialista (1974) y el Centro de Estudios de Historia Militar (CEHM) en 1981, de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR).[7] El aporte fundamental del primero se concretó en el libro

[6] Yolanda Portuondo, "El testimonio, un género indispensable a la hora de reconstruir la historia", en *Contra la desmemoria. Memorias de la XVI Feria Internacional del Libro Santiago de Cuba, 2007*, Santiago de Cuba, Ediciones Santiago, 2008, p. 22.

[7] Como un paso imprescindible en esa dirección ya se había creado, en 1962, la carrera de licenciatura en Historia.

síntesis de *Historia del Movimiento Obrero Cubano,* en dos tomos, que abarcan desde 1865 hasta 1958 (1985), mientras que al segundo se debieron las compilaciones de documentos en tres tomos sobre el asalto al cuartel Moncada (1981) y un libro pionero en las investigaciones acerca del exilio de Fidel en México, la expedición del yate *Granma* y el inicio de la guerra en Cuba, *De Tuxpan a la Plata* (1985). Quizá, la mayor contribución del CEHM consistió en el asesoramiento que prestó a las historias de las columnas y frentes guerrilleros concretados en un inicio en *Columna 19 José Tey* (1982), *Fuerza Aérea Rebelde: Segundo Frente Oriental* (1988) y *Frente Camagüey* (1988).

Luego el Instituto de Historia de Cuba (IHC), fundado en 1987, con la fusión del CEHM, del Instituto de Historia del Movimiento Comunista y la Revolución Socialista y del Instituto de Historia de la Academia de Ciencias de Cuba, dio continuidad a esos esfuerzos en materia de historia militar y política. El IHC y otras instituciones del país organizaron varios eventos de carácter nacional e internacional que estimularon el debate, entre ellos: *A cien años del 98: imperialismos, revoluciones y realidades de fin de siglo* (1998); las conferencias científicas *Victoria Estratégica del Ejército Rebelde* (1998) y *La Ofensiva Final del Ejército Rebelde* (1998).

Por su parte, el Centro de Estudios Militares (CEMI) de las FAR asumió las tareas del desaparecido CEHM, iniciando ambiciosos proyectos en diversas direcciones que incluyeron la elaboración de una Historia Militar de Cuba y del Diccionario Enciclopédico de Historia Militar de Cuba, ambos aún pendientes de concluir.

Para la interpretación de ese pasado relativamente reciente, los estudiosos de la historia militar encontrarían en el marxismo, difundido de modo extenso en la isla, su base metodológica y conceptual. Las obras de los clásicos del marxismo y de otros teóricos contemporáneos como Gramsci resultarían, de gran utilidad a los que incursionaron en la historia política, aunque también textos o manuales soviéticos habrán de ser utilizados.

En menor proporción, por esa época, aparecieron otros libros que se concentraban en hechos o momentos puntuales de la etapa insurreccional con una relativa trascendencia, como los sucesos del asalto al cuartel Moncada, la evolución de la lucha revolucionaria en el año decisivo de 1958, las posiciones adoptadas por los sectores reformistas de la oposición burguesa a Batista, el levantamiento armado y popular de Cienfuegos, la derrota de la última gran ofensiva que lanzara el ejército de Batista contra las fuerzas rebeldes en las montañas orientales y la historia de la Columna Invasora No. 8 al mando del comandante Ernesto Guevara de la Serna. Tales son: *La prisión fecunda* (1980), *El grito del Moncada* (1986) y *Tiempos precursores* (1986), de Mario Mencía; *En el último año de aquella república* (1984), de Ramiro Abreu; *La SAR: dictadura, mediación y revolución* (1994), de Jorge Ibarra Guitart; *Un triunfo decisivo* (1997) de un colectivo de autores de las FAR; *Cienfuegos. Sublevación de todo el pueblo* (1997), de Luis Rosado y Pilar Quesada, y *Una mancha azul hacia el occidente* (1999), de Felipa Suárez.

No obstante, a pesar de sus innegables aportes, en algunos de estos trabajos prevalece el enfoque descriptivo. Pero desde entonces comenzó a manifestarse como tendencia un predominio de obras elaboradas desde las perspectivas de la historia militar y la historia política.

También durante los noventa, se difundieron en Estados Unidos varios libros vinculados al tema de las relaciones bilaterales, entre ellos, *The Cuban Revolution: Origins, Course, and Legacy*, de Marifeli Pérez Stable (1993); *Contesting Castro. The United States and the triumph of the Cuban Revolution*, de Thomas Patterson (1994), y otros textos que rebasaban la etapa objeto de estudio como *Imperial State and Revolution. The United States and Cuba 1952-1986* (1987), de H. Morris Morley. En términos generales estos defienden la hipótesis de que el embargo de armas impuesto por el gobierno de Estados Unidos afectó las operaciones militares de la dictadura de Fulgencio Batista.

Desde México, Laura del Alisar y Salvador E. Morales, con el título *Dictadura, Exilio e Insurrección. Cuba en la perspectiva mexicana 1952-1958* (1999), continuaron los estudios del exilio político cubano pero analizados desde la reveladora perspectiva de la visión de la diplomacia mexicana.

Aunque continuaron apareciendo obras con un perfil testimonial. De ello dan cuenta los libros del cuñado de Batista, y ex general del régimen, Roberto Fernández Miranda, *Mis relaciones con el general Batista* (1999) y de Daniel Efraín Raymundo, *Habla el coronel Piedra* (1994).

Nuevos empeños

El nuevo siglo irrumpió en Cuba con algunos notables esfuerzos de síntesis y generalización, junto a otros estudios que intentaban profundizar en determinados aspectos o cubrir espacios pendientes, lo cual evidenciaba una maduración en la creación historiográfica que en algunos casos comenzaba a superar el nivel empírico. Así, junto a los primeros intentos por analizar el proceso de la lucha insurreccional en su larga duración, a través de estudios de síntesis de la lucha armada, o de su fenómeno sociopolítico más complejo: la guerra de liberación nacional, aparecieron nuevas indagaciones que complementaron investigaciones precedentes sobre los partidos o sectores políticos en el poder y el exilio revolucionario. También resultaron de interés los estudios sobre las instituciones armadas de la dictadura en relación a su estructura, organización y forma de operar, las élites militares y las relaciones bilaterales entre Cuba y Estados Unidos, los cuales aportaron nuevos elementos para el análisis de las causas que influyeron en la derrota de la tiranía y permitieron introducir la polémica con la historiografía norteamericana.

En ese sentido, las hipótesis se dirigieron a demostrar cómo los sectores detentadores del poder económico, político y so-

cial no habían podido ofrecer una solución a la crisis institucional cubana, o que el factor político-moral desempeñó un papel decisivo en el desenlace de la guerra en su interacción con otros aspectos, entre ellos, las limitaciones y contradicciones en el diseño de la política exterior norteamericana hacia Cuba.

A ese grupo pertenecen las obras de Jorge Ibarra Guitart, *El fracaso de los moderados en Cuba. Las alternativas reformistas de 1957 a 1958* (2000); Andrés Castillo Bernal, *Cuando esta guerra se acabe… (De las montañas al llano)* (2000); Gladys Marel García Pérez, *Crónicas guerrilleras de Occidente* (2001); Otto Hernández Garcini, Antonio Núñez Jiménez y Liliana Núñez, *Huellas del exilio. Fidel en México 1955-1956* (2004); Heberto Norman Acosta, *La palabra empeñada* (2005); Roberto Pérez Rivero, *Desventuras de un ejército* (2003) y *La Guerra de Liberación Nacional. Formación y desarrollo del Ejército Rebelde* (2006); Marilú Uralde Cancio y Luis Rosado Eiró, *El ejército soy yo. Las fuerzas armadas de Cuba 1952-1956* (2006); Mayra Aladro y un colectivo de autores del Instituto de Historia de Cuba, *La Guerra de Liberación Nacional. Formación y desarrollo del Ejército Rebelde* (2006); Ramón Rodríguez y Margarita Concepción, *La masacre del príncipe*; Carlos Alzugaray Treto *Crónica de un fracaso imperial* (2000), y Servando Valdés Sánchez, *Cuba y Estados Unidos: relaciones militares, 1933-1958* (2005) y *La élite militar en Cuba 1952-1958* (2008), todas estas obras acumulaban cierta experiencia de investigación y, en algunos casos, habían resultado premiados en prestigiosos concursos nacionales.[8]

[8] El Concurso Anual de la Editora Política premió en las ediciones de 1999 y 2004 los trabajos de Jorge Ibarra Guitart y Servando Valdés Sánchez titulados *El fracaso de los moderados en Cuba. Las Alternativas reformistas de 1957 a 1958* y *Cuba y Estados Unidos. Relaciones militares (1933-1958) respectivamente*, mientras que *Desventura de un Ejército*, de Roberto Pérez, recibía el Premio Ensayo Histórico 2002 que otorga la Editora Oriente y el Premio Ramiro Guerra de la Unión Nacional de Historiadores de Cuba (UNHIC) 2004. Asimismo, Ramón Rodríguez y Margarita Concepción, con *La masacre del príncipe,* obtuvieron el Premio de Investigación Histórica del Concurso 26 de Julio de las FAR 2006.

A pesar de tales avances, todavía permanecen prácticamente desiertos los estudios de cuerpos represivos[9] y de la relación ejército-política, vital para el conocimiento de la lógica del pensamiento de militares cubanos. De igual forma, las investigaciones sobre vínculos Cuba-Estados Unidos, desde diversas perspectivas de análisis, aún resultan discretas.

Sin el ánimo de justificar insuficiencias propias de la historiografía en la Isla, debe agregarse además que el acceso a los fondos de la Oficina de Asuntos Históricos y Publicaciones del Consejo de Estado, donde se conservan las fuentes documentales sobre el Ejército Rebelde y sus principales jefes y todo lo relacionado con la lucha revolucionaria contra el régimen de Fulgencio Batista, permaneció durante años limitado. Inusualmente estos se abrieron a la investigadora norteamericana Julia E. Sweig, quien publicó *Inside the Cuban insurrection. Fidel Castro and the urban underground* (2002). El título de Sweig es una relectura de la relación Sierra-Llano, o lo que es lo mismo Ejército Rebelde-Movimiento Clandestino en las ciudades que, al considerar las diferencias tácticas entre dos partes de un mismo movimiento, exalta el papel del llano.[10] Reconocido y ponderado internacionalmente, seguirá siendo un libro de consulta hasta que otras investigaciones aporten nuevos enfoques.

[9] Me refiero al Buró de Represión de Actividades Comunistas (BRAC), el Servicio de Inteligencia Militar (SIM) y la Policía Nacional. En la actualidad, la investigadora del Instituto de Historia de Cuba, Marilú Uralde, emprende un proyecto con esos propósitos.

[10] El primero en referirse a ese termino fue el Che cuando expresó: "Las conexiones con la ciudad se establecen lentamente en el lapso comprendido entre el 2 de diciembre y el 28 de mayo, fecha del combate del Uvero. Estas relaciones durante el tiempo analizado se caracterizan por la incomprensión por parte de la dirección del Movimiento en el llano, de nuestra importancia como vanguardia de la Revolución y de la altura de Fidel como jefe de ella. Es en este momento en que se forjan dos opiniones distintas en cuanto a la táctica a seguir, respondiendo a dos conceptos estratégicos distintos, bautizados entonces como la Sierra y el Llano. Ernesto Guevara de la Serna, *Pasajes de la guerra revolucionaria*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1985, pp. 170-171.

Conclusiones

Como se ha podido observar, el fuerte influjo de la lucha armada, o de la guerra en su sentido más amplio, es quizá uno de los factores que explican el predominio de obras de corte histórico militar y, en menor medida, de historia política.

Tanto la producción historiográfica en Cuba como en el exterior no han estado exentas de apologías y subjetivismos que, ocasionalmente, han dificultado la cientificidad del análisis.[11] Es preciso anotar, además, que aún buena parte de la información para reconstruir esta etapa se conserva en el recuerdo de los protagonistas que el tiempo, de forma inexorable, se encarga de distorsionar. Profusa en textos testimoniales y de compilación, la historiografía tiene su talón de Aquiles en la insuficiencia de estudios integrales y de síntesis. Por añadidura, junto al predominio de las investigaciones sobre las luchas y movimientos político-sociales han faltado los estudios vinculados a la historia de las mentalidades o de la historia social en general.

En contraste con la riqueza de los fondos fotográficos de los archivos históricos cubanos, los análisis iconológicos tampoco han ocupado un lugar primordial. Por ese camino tendrán que enfrentarse también otros problemas relacionados con la dinámica del origen y evolución del movimiento clandestino, o del pensamiento de los estrategas militares norteamericanos en torno a la lucha insurreccional e, incluso, se hará necesario emprender estudios comparados con los regímenes caribeños vinculados a la dictadura de Batista y profundizar en las indagaciones de los lazos cubano-norteamericanos, por citar sólo algunos ejemplos.

En adición, son conocidas las limitaciones que tiene la historiografía cubana para divulgar lo que se produce en la Isla. Hoy día sorprende la ausencia de nuestros autores en cualquier bi-

[11] Véase Mario Mencía, "Historia e Historiografía de la fase insurreccional (1952-1958) de la última etapa de lucha por la liberación definitiva", en *Debates Americanos,* núm. 10, julio-diciembre, 2000, p. 33.

blioteca del mundo, quizá por la ausencia de suficientes alternativas de promoción que no pueden reducirse nada más a la participación en ferias internacionales del libro.

Por otra parte, a pesar de las posibilidades que brinda Internet, son evidentes las dificultades que encuentran los historiadores cubanos para estar al tanto de los progresos teóricos y metodológicos de la ciencia histórica y acceder a fuentes de archivo norteamericanas. Pero a pesar de esos trances, los estudios históricos sobre la etapa insurreccional han logrado notables avances en el orden cuantitativo y cualitativo a partir de las experiencias acumuladas y de los primeros pasos dados para lograr estudios de síntesis. Se hará necesario, sin embargo, continuar trabajando en la elaboración de esquemas metodológicos adecuados a las particularidades de nuestro devenir histórico y acercarnos más al aspecto humano del sujeto histórico.

Aunque no son los tiempos de la emergencia de revoluciones por la vía violenta, la presencia de todas las formas de lucha en el proceso insurreccional cubano le garantizan mantener su actualidad, para seguir siendo fuente inagotable de experiencias y de estímulo a la indagación histórica, sólo resta unir voluntades y enfrentar proyectos conjuntos con otros especialistas, dentro y fuera del ámbito cubano.

Bibliografía

Abreu, Ramiro, *En el último año de aquella república,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1984.

Aguirre, Carlos Antonio, *Antimanual del mal historiador, o cómo hacer una buena historia crítica,* La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana J. Marinello, 2004.

Almeida Bosque, Juan, *Desembarco,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1988.

_____, *La Sierra,* La Habana, Editora Política, 1989.

_____, *La Sierra Maestra y más allá,* La Habana, Editora Política, 1995.
Ameijeiras Delgado, Efigenio, *Más allá de nosotros,* Santiago de Cuba, Oriente, 1984.
Asencio, Óscar, *La expedición de Campeche,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
Barquín, Ramón M., *Las luchas guerrilleras en Cuba,* Madrid, Playor, 1975.
_____, *El día que Castro se apoderó de Cuba*, San Juan, Rambar, 1978.
Batista Zaldívar, Fulgencio, *Respuesta,* México, Imprenta Manuel León Sánchez, 1960.
_____, *Piedras y leyes,* México, Diana, 1963.
Bonachea, Ramón L. y Martha San Martín, *The Cuban Insurrection 1952-1959,* Nuevo Brunswick, Nueva Jersey, Transaction Books, Rutgers University, 1974.
Buch Rodríguez, Luis, *Más allá de los códigos,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1995.
Castillo Bernal, Andrés, *Cuando esta guerra se acabe… (De las montañas al llano),* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2000.
Colectivo de autores, *De Tuxpan a la Plata,* La Habana, Editora Política, 1985.
_____, *Semillas de fuego,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1990.
_____, *La Guerra de Liberación Nacional en Cuba 1956-1959,* La Habana, Casa Editora Abril, 2007.
Comisión de Historia de las columnas 11 y 13 del Frente Camagüey, *Frente Camagüey,* La Habana, Editora Política, 1988.
Comisión de Historia de la Columna 19 José Tey, *Columna 19 José Tey,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1982.
Comisión de Historia de la Fuerza Aérea Rebelde, *Fuerza Aérea Rebelde*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1988.

Cuesta Braniella, José M., *La Resistencia Cívica en la guerra de liberación de Cuba,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1997.

De la Torre Molina, Mildred, *La obra historiográfica del Instituto de Historia de Cuba,* La Habana, Editora Historia, 2008.

Del Alizal, Laura y Salvador Morales, *Dictadura, exilio e insurrección. Cuba en la perspectiva mexicana 1952-1958*, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1999.

Domínguez, Jorge I., *Order and Revolution,* The Belknap Press of Harvard University Press, 1978.

Efraín Raimundo, Daniel, *Habla el coronel Orlando Piedra,* Miami, Ediciones Universal, 1994.

Escalante Colás, Amels, *Un triunfo decisivo,* La Habana, Ediciones Verde Olivo, 2003.

Franqui, Carlos, *Diario de la revolución cubana,* Barcelona, Ediciones Torres, 1976.

Fernández Miranda, Roberto, *Mis relaciones con el general Batista*, Miami, Ediciones Universal, 1999.

Gálvez Rodríguez, William, *Camilo: Señor de la vanguardia,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1979.

_____, *Salida 19. Operación Comando,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1982.

García Díaz, Bernardo, *De la Huasteca a Cuba. La otra expedición revolucionaria (1957-1958*), México, Gobierno del Estado de Veracruz, 2008.

García Oliveras, Julio, *José Antonio Echeverría. La lucha estudiantil contra Batista,* La Habana, Editora Política, 1979.

García Pérez, Gladis Marel, *Crónicas guerrilleras de Occidente,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2001.

Guevara de la Serna, Ernesto, *Pasajes de la Guerra Revolucionaria,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1985.

Hart Dávalos, Armando, *Aldabonazo,* La Habana, Letras Cubanas, 1997.

Ibarra Guitart, Jorge Renato, *La SAR: dictadura, mediación y revolución,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1994.

_____, *El fracaso de los moderados en Cuba. Las alternativas reformistas de 1957 a 1958,* La Habana, Editora Política, 2000.

Instituto de Historia del Movimiento Comunista y de la Revolución Socialista de Cuba, *Historia del Movimiento Obrero Cubano 1865-1958,* La Habana, Editora Política, 1985, t. II 1935-1958.

Martínez Víctores, Ricardo, *7RR. La Historia de Radio Rebelde,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1978.

Mencía, Mario, *La prisión fecunda,* La Habana, Editora Política, 1980.

_____, *El grito del Moncada,* La Habana, Editora Política, 1986.

_____, *Tiempos precursores,* La Habana, Editora Política, 1986.

_____, "Historia e Historiografía de la fase insurrecional (1952-1958) de la última etapa de lucha por la liberación definitiva", en *Debates Americanos,* núm. 10, julio-diciembre 2000.

Morley Morris, H., *Imperial State and Revolution. The United States and Cuba 1952-1996,* Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Norman, Heberto, *La Palabra Empeñada,* 2 ts., La Habana, Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 2005.

Paterson, Thomas G. Contesting Castro, *The United States and the Triumph of the Cuban Revolution*, Nueva York, Oxford University Press, 1994.

Pérez, Louis A., *Army Politics in Cuba 1898-1958,* University of Pittsburgh Press, 1976.

Pérez- Stable, Marifeli, *The Cuban Revolution: Origins, Course, and Legacy,* Nueva York, Oxford University Press, 1999.

Pérez Rivero, Roberto, *Desventuras de un ejército,* Santiago de Cuba, Oriente, 2003.

_____, *La Guerra de Liberación Nacional. Formación y desarrollo del Ejército Rebelde,* Santiago de Cuba, Oriente, 2006.

Portuondo, Yolanda, *30 de noviembre. El heroico levantamiento de la ciudad de Santiago de Cuba*, Santiago de Cuba, Oriente, 1986.

_____, *La clandestinidad tuvo un nombre: David*, La Habana, Editora Política, 1988.

Quevedo Pérez, José, *El último semestre,* La Habana, Ediciones Unión, 1982.

_____, *La Batalla del Jigüe,* La Habana, Arte y Literatura, 1976.

_____, *Misión en la Sierra,* La Habana, Ediciones Verde Olivo, 1999.

Rodríguez Loeches, Enrique, *Bajando del Escambray,* La Habana, Letras Cubanas, 1976.

Rosado Eiró, Luis y Felipa Suárez Ramos, *Una mancha azul hacia el occidente,* La Habana, Verde Olivo, 1999.

Smith, Earl E.T., *El cuarto piso,* Diana, México, 1963.

Sweig, Julia E., *Inside the Cuban Revolution. Fidel Castro and the urban underground,* Cambridge, Harvard University Press, 2002.

Uralde Cancio, Marilú y Luis Rosado Eiró, *El Ejército soy yo,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2006.

Valdés Sánchez, Servando, *Cuba y Estados Unidos. Relaciones militares 1933-1958,* La Habana, Editora Política, 2005.

_____, *La élite militar en Cuba 1952-1958,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2008.

Ventura Novo, Esteban, *Memorias,* Miami, 1960.

Zanetti, Óscar, *Isla en la Historia. La historiografía de Cuba en el siglo XX,* La Habana, Ediciones Unión, 2005.

LA REVOLUCIÓN MEXICANA DESDE UNA PERSPECTIVA LÚDICA: *CARTUCHO,* DE NELLIE CAMPOBELLO

Kristine Vanden Berghe
Université de Liège, Bélgica

puede ocurrírsenos la idea
de que todo el hacer del hombre
no es más que un jugar
(Johan Huizinga)

Desde su misteriosa desaparición a mediados de los años ochenta y del proceso jurídico de 1998 que sacó a la luz que había sido secuestrada y que murió en la más absoluta soledad,[1] se han multiplicado los estudios sobre Nellie Campobello (1900-1986), escritora que vivió intensamente la Revolución mexicana en Villa del Parral, Chihuahua y que, en 1923, se trasladó a la Ciudad de México. En fechas recientes, entre otros críticos y escritores, Elena Poniatowska, Jorge Aguilar Mora, Margo Glantz y Mary Louise Pratt han leído los textos de Campobello. Estas lecturas han cambiado del todo la recepción de su obra por-

[1] En 1993, Felipe Segura Escalona, quien había trabajado con Campobello en el ámbito del ballet, escribió en la revista de la *Universidad de México:* "Un día desapareció. La prensa hizo un gran escándalo y logró que fuera presentada al público, para que súbitamente se hiciera el silencio más absoluto. A la fecha ignoramos si vive o si ha muerto", 1993, p. 45.

que, hasta los años ochenta, si no se la criticaba, se solía prácticamente ningunearla.[2]

Aunque circulen varias opiniones acerca de las razones de este ninguneo, tanto la propia Campobello, en un texto autobiográfico publicado en 1960 en calidad de 'Prólogo' de una recopilación de sus escritos, como los críticos que recientemente han estudiado su obra, alegan dos motivos. Los dos tienen que ver con la idea que la sociedad mexicana pudiera tener de Campobello. En una época en que las mujeres mexicanas no solían escribir prosa,[3] el hecho de que ella lo hiciera y que, además, escribiera sobre los aspectos más crueles de la Revolución parece haber perjudicado su imagen, así razonan unos y otros. De ahí que a menudo se adjudique la falta de interés por Campobello a una cuestión de género.[4] Otro factor del que se dice que causaba detrimento era su admiración abierta hacia Pancho Villa en un momento en que éste ya no era el héroe popular sino un bandido vilipendiado por el *establishment*.[5]

[2] Aguilar Mora escribe al respecto: "Salvo Emmanuel Carballo, quien la entrevistó y la respaldó ampliamente, así como siempre ayudó con emoción a Elena Garro dándole un reconocimiento que ningún otro crítico le ha otorgado en México, en su momento la crítica fue más bien tibia con Nellie Campobello", Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, pról. y cronología de Jorge Aguilar Mora, México, Era, 2000, p. 169. Véase también Gabriella de Beer, "Nellie Campobello, escritora de la Revolución Mexicana", en *Cuadernos Americanos*, núm. 223, 1979, pp. 212-219; Sara Rivera López, "La Lectura oculta de la Revolución mexicana en *Cartucho*, de Nellie Campobello", en *Iztapalapa*, vol. 23, núm. 52, enero-junio de 2002, pp. 19-29; Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino, *Francisca Yo!, el libro desconocido de Nellie Campobello*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2004, y Laura Cázares H. [ed.], *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer,* México, Universidad Iberoamericana/ Tecnológico de Monterrey/Conaculta/Fonca, 2006.

[3] Armando Pereira *et al., Diccionario de la literatura mexicana: siglo XX*, 2a. ed., México, UNAM/Ediciones Coyoacán, 2004, p. 284.

[4] No sorprende que los que escriben acerca de ella en la prensa cultural de la época destaquen su calidad de figura social, su belleza y su feminidad mientras pasan en silencio su condición de escritora.

[5] La propia Campobello recuerda la adversidad que le produjo esta adhesión a Villa, Nellie Campobello, *Las manos de mamá. Tres poemas. Mis libros,* pról. de Blanca Rodríguez, México, Factoría, 2006, p. 119. Véase también Rivera López *op. cit*., p. 20 y Blanca

Ambos aspectos, fundamentales en la representación social y opinión que sus contemporáneos pudieron haber tenido sobre Campobello, sin duda incidieron sobre el particular. A estas circunstancias externas negativas se añade una dificultad de comprensión interna, propia a *Cartucho* y a *Las manos de mamá*, dos libros hermanos que Campobello escribiera sobre la Revolución mexicana. La ausencia de protagonistas, el estilo extremadamente elíptico y la (aparente) falta de trama son sendos aspectos que dificultan tanto una lectura fluida de ambos textos como su atribución a los géneros literarios tradicionales. Aunque algunos críticos se han referido a ambos escritos con el término "novelas", son más numerosos los que problematizan su inclusión en el género novelesco y aún más los que destacan la dificultad de encasillarlos.

Sin embargo, ni las circunstancias en las que Campobello escribía, ni las dificultades encontradas en la lectura de sus textos, explican por qué a los dos libros citados se reservó una acogida tan distinta. El primero, *Cartucho*, se publicó en 1931 con el subtítulo *Relatos de la lucha en el Norte de México*.[6] Según dice la propia Campobello en su texto autobiográfico, después de una breve acogida inicial entusiasta, este libro tuvo una prensa relativamente negativa y pasó algo desapercibido, sobre todo en comparación con la del segundo libro que la autora publicara, *Las manos de mamá*, de 1937. Los críticos han interpretado

---

Rodríguez "Prólogo", en Nellie Campobello, *Las manos de mamá. Tres poemas. Mis libros,* México, Factoría, 2006, p. XVIII.

[6] Es difícil catalogar *Cartucho* según las categorías tradicionales de los géneros literarios. Se puede describir mejor como una especie de colección de estampas con ingredientes autobiográficos y testimoniales. Faverón Patriau discute los calificativos que se han dado a los textos incluidos en *Cartucho*. Habla de "un texto de status aparentemente indefinible dentro de los términos de la discusión sobre los límites de la autobiografía, la memoria y el testimonio, por un lado, y la ficción, por otro", Gustavo Faverón Patriau, "La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en *Cartucho* de Nellie Campobello", en *Mester*, núm. 32, 2003, p. 55. También pertinentes son los términos propuestos por de Beer quien compara las estampas con "una serie de diapositivas" o "un álbum de fotografías", De Beer, *op. cit.*, p. 213.

la diferencia en la recepción de ambos libros en función de una diferencia temática, interpretación que es apoyada por un comentario de José Juan Tablada, quien elogió *Las manos de mamá* en los siguientes términos: "bárbaro, a pesar de sus delicadezas; rudo, no obstante sus conmovedoras melodías; dislocado, maguer su armonía esencial.[7] Empleado por Tablada, el término "bárbaro" no tiene su acepción negativa habitual: "Pero bien hayan los libros rudos, bárbaros y dislocados, hoy que suelen producirse otros pretenciosos e inánimes".[8] No obstante, a Tablada le parece que *Las manos de mamá* es un texto digno de interés porque su lado bárbaro se combina con otro, más suave y conmovedor: "contenido hondo donde la tragedia inevitable desborda con sangre y fragores, sobre la delicada evocación sentimental".[9] Tablada no dice qué entiende exactamente por "bárbaro" o "delicado" pero es probable que se refiera a la combinación de una visión directa de la revolución sangrienta —lo bárbaro— y del recuerdo cariñoso y sentimental de la presencia materna —lo delicado—.

En su "Prólogo" Campobello cita a Tablada y a otros comentaristas que habían escrito elogios acerca de *Las manos de mamá*.[10] Los críticos de las reseñas seleccionadas por la autora aprueban el tema, que es el amor filial de la hija por la madre, y declaran apropiado el estilo, al resaltar el tono poético y los acentos líricos. Dada esta apreciación personal de Tablada y visto que coincide con la apreciación más o menos general de *Las manos de mamá*, se entiende que Tablada no conozca *Cartucho*, el libro que la autora publicara varios años antes.[11] Este libro no

[7] En Campobello, *Las manos de mamá…*, p. 138.

[8] *Loc. cit.*

[9] *Loc. cit.*

[10] Sólo el libro *Ritmos indígenas de México* (1940) que publica con su hermana Gloria no se incluye.

[11] "De Nellie Campobello, de quien sólo conocía el nombre en programas coreográficos, acabo de leer el reciente libro", en Campobello, *Las manos de mamá…*, p. 138. Por otro lado, es verdad que en su tiempo a Nellie Campobello se la conocía más por sus actividades en el campo de la danza.

sólo llamó la atención de Tablada sino también la de otros muchos lectores. Un aspecto que puede contribuir a explicar esta recepción contrastada es que en *Cartucho* falta una contrapartida a la barbarie, un tono sentimental o un tema lírico que compense el tono rudo general.[12]

Aparentemente, lo que chocó sobre todo fue la identidad de la narradora, una niña que habla de los aspectos más crueles de la Revolución. Aunque una lectura atenta demuestre que narración y focalización no son tan unívocamente infantiles como a menudo se cree y se dice, es verdad que en la mayoría de las estampas la autora intenta sugerir una aproximación infantil a la Revolución. A fin de lograr esta focalización, Campobello hubiera podido evocar el horror que inspiran a su narradora la sangre, pedazos de carne arrancados, los cuerpos muertos tirados en la calle y colgados en los postes. En este ensayo demostraré que, por el contrario, optó por crear un personaje infantil que mira la guerra como si fuera un juego. En las estampas, el léxico del juego se entrecruza con el de la guerra de tal manera que se encuentran en un solo campo semántico. Esta constatación hace pensar en el estudio *Homo ludens* del historiador de la cultura holandés, Johan Huizinga, que se publicó por las mismas fechas, en 1938,[13] y en el que analiza el concepto del juego y la relación entre éste y la guerra. Un análisis de *Cartucho* a partir de *Homo ludens* permite releer a Campobello desde un enfoque innovador y completar las hipótesis acerca de la recepción negativa que tuvo su libro.[14]

[12] La apreciación de Castro Leal es ilustrativa de eso: "*Las manos de Mamá* viene a rematar con una meditación enternecida, los cuadros de violencia de *Cartucho*; son una misma obra, una misma vida que recoge las experiencias más amargas en un jugo de consuelo y dulzura", Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución Mexicana*, I. 9ª ed., México, Aguilar, 1970, p. 925. Por otra parte, coincido con Rivera López cuando dice que la extrema sinteticidad en las construcciones de los relatos también limita su interpretación, Rivera López, *op. cit*., p. 22.

[13] Johan Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 2007 [primera edición 1938].

[14] Para este trabajo he utilizado la edición publicada por Era en 2000, que corresponde a la segunda edición de 1940.

El juego según Huizinga

En sus acepciones más corrientes y estereotipadas, guerra y juego se clasifican en dos paradigmas semánticos no sólo distintos sino incluso contrarios. El juego parece excluir la tristeza y se asocia con la diversión. Su objetivo estriba en la misma actividad de jugar: el juego no mira más allá, no tiene finalidades prácticas y es una especie de degradación de los asuntos serios. Por el contrario, según el mismo sentido común, la guerra es un acontecer triste que va en serio, que se decide por motivos de ganancias políticas o económicas y se connota de manera negativa. Ambas actividades también implican otro tipo de actores. Mientras que la guerra es una cuestión de naciones o de bandos de "hombres de guerra", el juego es una actividad asociada de manera privilegiada con los niños. Ésta sería la lectura más inocente, basada en el sentido común con las que se consideran las dos actividades, guerrear y jugar.

En *Homo ludens*, Huizinga problematiza y afina algunas de estas connotaciones mediante un análisis antropológico-cultural de lo lúdico.[15] Su tesis principal es que la civilización nace y se desarrolla como un juego, que la cultura humana brota y tiene un carácter de juego. Insiste en que su objetivo no estriba en demostrar cuál es el lugar que corresponde al juego entre las demás manifestaciones de la cultura, sino indagar en qué medida la cultura misma ofrece un carácter de juego. En su óptica, el juego es esencial, aunque sea un "superabundans" en una sociedad que se percibe únicamente en función de las fuerzas que la rigen. Es "una categoría primaria de la vida, una *totalidad*",[16] por lo tanto, implica que el juego no se limite a la infancia y que el hombre sea en esencia un *homo ludens*. De esta manera, el histo-

[15] Con muchas de ellas coincidirá dos décadas más tarde el sociólogo, crítico y escritor francés Roger Caillois, *Les jeux et les hommes: le masque et le vertige,* primera edición, París, Gallimard, 1958.

[16] Huizinga, *op. cit*., p. 30.

riador amplía la noción de juego al integrar en ella un abanico de actividades.

Huizinga comienza su ensayo distinguiendo una serie de rasgos estructurales que le parecen definir el término. Primero, el juego supone alegría, libertad y despreocupación, calificativos que no impiden que se juegue con la mayor seriedad. También propende a lo estético, lo cual se vincula con el hecho de que tiene el carácter de una representación. De acuerdo con Huizinga, lo estético es un componente usual del juego, cuyas cualidades nobles son el ritmo y la armonía:

> Ya en las formas más primitivas se engarzan, desde un principio, la alegría y la gracia. La belleza del cuerpo humano en movimiento encuentra su expresión más bella en el juego. En sus formas más desarrolladas éste se halla impregnado de ritmo y armonía, que son los dones más nobles de la facultad de percepción estética con que el hombre está agraciado. Múltiples y estrechos vínculos enlazan el juego a la belleza.[17]

En calidad de *intermezzo* a la vida corriente, el juego escapa de ésta, tanto en el tiempo como por el espacio donde se lleva a cabo. Finalmente, al juego lo rigen un conjunto de reglas que de ninguna manera se pueden desatender. En resumen, dice Huizinga: "Definido de esta suerte, el concepto parece adecuado para comprender todo lo que denominamos juego en los animales, en los niños y en los adultos".[18]

Huizinga aduce que esos rasgos básicos estructuran una serie de manifestaciones esenciales de toda cultura: las artes y la filosofía, la poesía y las instituciones jurídicas. Arduo de aceptar desde el sentido común que domina nuestras interpretaciones de la guerra pero particularmente esclarecedor para la lectura de Campobello es que dedica un capítulo a relacionar juego y guerra. En la guerra primitiva o arcaica —las guerras agonales y

[17] *Ibid*., p. 19.
[18] *Ibid.,* p. 46.

sacras, el torneo medieval, el duelo corriente conocido por ciertos pueblos europeos hasta en el siglo XX—, la lucha en serio con armas queda comprendida en una representación primaria de un probar recíproco de la suerte, lo cual, la emparenta con el juego propiamente dicho:

> Cualquier lucha vinculada a reglas limitadoras porta ya, por este ordenamiento regulado, los rasgos esenciales del juego, y se muestra como una forma de juego especialmente intensa, enérgica y muy clara. Los perritos y los niños luchan, para divertirse, según reglas que limitan el empleo de la violencia y, sin embargo, los límites de lo permitido en el juego no se pueden fijar ni por el derramamiento de sangre ni siquiera por el golpe mortal.[19]

A favor de esta idea, Huizinga alega argumentos de tipo léxico, pues presenta una larga serie de ejemplos para ilustrar que: "Desde que existen palabras para designar la lucha y para designar el juego, fácilmente se ha denominado juego a la lucha". Como segundo argumento destaca que, originalmente, las guerras respetaban cada uno de los rasgos esenciales del juego:[20] la guerra primitiva es investida con todo el ornamento material de la tribu, por lo tanto, funciona según categorías estéticas; es una actividad libre que se aparta de la vida corriente: se abre mediante una declaración de guerra y se cierra con un acuerdo de paz; el espacio en el que se desarrolla es un terreno apartado que puede ser el claro en un bosque para el duelo, el campo de batalla…; la guerra es regulada por una serie de reglas que no se pueden desatender: "La lucha como función cultural supone siempre reglas limitadoras, y exige, en cierto grado, el reconocimiento de su carácter lúdico".[21]

Pese a distinguirse como medievalista, Huizinga no trata exclusivamente de épocas pasadas. Al mismo tiempo, admite que

[19] *Ibid.,* p. 117.
[20] *Ibid.*, pp. 117, 124.
[21] *Ibid.,* p. 118.

a partir del siglo XIX la índole lúdica de la cultura y de la guerra se reduce o que, por lo menos, es más difícil reconocerla. De tal manera, ya cuando redactaba su *Homo ludens*, excluía ciertos tipos de guerra de la esfera del juego: "La teoría de la guerra total ha renunciado al último resto de lo lúdico en la guerra y, con ello, a la cultura, al derecho y a la humanidad en general".[22] Es sobre todo cuando al adversario no se le reconoce ningún derecho humano que la guerra pierde su función cultural y lúdica.

La Revolución mexicana *sub specie ludi*

En las estampas incluidas en *Cartucho* la guerra se presenta con el léxico del juego. Elías Acosta pasaba su tiempo libre disparando a modo de juego: "Cuando quería divertirse se ponía a hacer blanco en los sombreros de los hombres que pasaban por la calle. Nunca mató a nadie: *era jugando* y no se disgustaban con él".[23] En la siguiente descripción de unos hombres que entran en el pueblo, se establece una asociación léxica semejante:

> Un puño de hombres, con el grito de la revolución y la bandera tricolor, quebraban el silencio del pueblo mandando balazos a todas las rendijas donde estaban los rurales. Parecía que *jugaban* sobre sus caballos. Corrían por las plazas, iban a los cerros, gritaban y se reían. Los que vieron el levantamiento cuentan que no parecía un levantamiento.[24]

[22] *Loc. cit.*

[23] El tiro al blanco es mencionado por Huizinga como actividad lúdica representativa y por excelencia: "Domina en los juegos la habilidad del individuo como rompecabezas, solitarios, tiro al banco", Huizinga, *op. cit.*, p. 24. Antes de que confirme la muerte de Manuel, Nellie constata: "En la guerra, los jóvenes no perdonan; tiran a matar y casi siempre hacen blanco", en Campobello, *Cartucho…*, pp. 49, 126, las cursivas son mías.

[24] *Ibid.*, p. 148, las cursivas son mías.

Los dos fragmentos presentan a los hombres de la Revolución como jugadores. Pero en los dos también se sugiere que hay una incompatibilidad entre matar y jugar, entre juego y revolución: "nunca mató, era jugando" y "no pareció un levantamiento" lo demuestran.

Por el contrario, en otros fragmentos la acción en los momentos más decisivos de la lucha se califica con el mismo verbo "jugar" que, a veces, significa torear a los enemigos, a veces disparar sobre ellos. En la estampa 'Tragedia de Martín', la narradora cuenta que "*jugando* a balazos ninguno se le escapó" y pone en boca de otro revolucionario, Ismael: "¡Ah qué Martín tan travieso, cómo se burlaba de aquellos malditos changos! Cómo *jugaba con ellos*, había que verlo. Hacía lo que le daba la gana". Por su lado, el asistente de Elías Acosta "les hizo a los changos el *juego*" mientras el propio Elías les hizo fuego. En una ocasión, la comparación se hace en otra dirección y el juego entre niños se compara con la guerra. Acerca de Babis, un amigo vendedor de dulces, la narradora dice: "me quería porque yo podía hacer *la guerra* con los muchachos a pedradas". El juego significa diversión y no tiene otro fin que él mismo, de allí que pocas veces sepamos por qué mueren estos soldados, por qué causa o incluso en manos de quién: "Nadie sabe quién, pero lo cosieron a balazos" y "nadie supo por qué los mató" son significativos de esto. En la visión de la guerra como una acción lúdica, no hay otra lógica que la del propio juego.[25]

En *Cartucho* la construcción discursiva del contexto de la guerra también incluye numerosos espacios donde la posibilidad de jugar queda intacta. En la estampa inicial titulada "Cartucho", la narradora ya comienza a construir su retrato autoficcional. No carece de relevancia que lo haga en un momento en el que

[25] El carácter lúdico de la Revolución se puede relacionar igualmente con la falta de ideología clara: "'Nosotros nos hicimos carrancistas esta mañana', dijo Manuel. El Siete le contestó que por qué al llegar la gente había gritado todavía en la calle de San Francisco que viviera Villa. 'No sé', contestó el capitán Gándara", en Campobello, *Cartucho…*, p. 125. También pp. 53, 74, 107, 154, 157, 160, las cursivas son mías.

está jugando: "'El dinero hace a veces que las gentes no sepan reír', dije yo jugando debajo de una mesa".[26] Pero aún es más sorprendente que en medio de la Revolución tampoco los adultos dejen de jugar. En la estampa sobre el soldado Manuel, a éste la narradora lo presenta cuando "*jugaba* con una tira de papel (siempre hacía barquitos después de comer)". Al salir de casa en busca de su destino, echa "una mirada al barquito de papel caído debajo de la mesa". La imagen del hombre como juguete se confirma al final de la estampa que termina sugiriendo la muerte del soldado: "En la guerra, los jóvenes no perdonan: tiran a matar y casi siempre hacen blanco. Manuel se rindió sin alardes, su barco de papel también se cayó".[27] Los hombres, al mismo tiempo que juegan a la guerra unos con otros, se convierten en los juguetes de sus adversarios.

La belleza de la guerra

El hecho de que la guerra le parezca a la narradora un juego, puede explicar que describa a la Revolución mexicana sin los ingredientes usuales del *pathos*, que se refiera a la irrupción de la muerte y a las mutilaciones de una manera marcadamente prosaica, usando un tono lacónico y cándido. La estampa 'Las tripas del general Sobarzo' es representativa de este tono desprovisto de *pathos*. En ella, se presentan simultáneamente dos interpretaciones en contrapunto del mismo hecho, una de la propia narradora y otra transmitida por ella. Unos soldados pasan

[26] Lo dicho aquí por la niña debajo de la mesa es bastante enigmático. Parece dar razón a Huizinga cuando dice: "Rara vez podemos trazar una línea limpia que separe el jugueteo infantil y el pensar enrevesado que, en ocasiones, pasa rozando la sabiduría más profunda", Huizinga, *op. cit*., p. 194. En la estampa en cuestión, lo dicho por la niña es un eco de otra frase dicha por José Ruiz que 'era filósofo'", Campobello, *Cartucho*…, p. 47, y quien dijo "No hay más que una canción y ésa era la que cantaba Cartucho".

[27] Campobello, *Cartucho*…, pp. 125-126.

por la calle como si fueran camareros,[28] llevando en una bandeja las tripas de un general muerto. Cuando ven que las niñas se acercan, se divierten de antemano con el miedo que van a provocar porque piensan que la escena debe ser horrible a los ojos infantiles y femeninos de la narradora y sus compañeras. Pero se equivocan, pues las niñas consideran la escena desde una perspectiva lúdica:

> Como a las tres de la tarde, por la calle de San Francisco, estábamos en la piedra grande. Al bajar el callejón de la Pila de don Cirilo Reyes, vimos venir unos soldados con una bandeja en alto; pasaban junto a nosotras, iban platicando y riéndose. '¿Oigan, qué es eso *tan bonito* que llevan?' Desde arriba del callejón podíamos ver que dentro del lavamanos había algo color de rosa *bastante bonito*. Ellos se sonrieron, bajaron la bandeja y nos mostraron aquello. 'Son tripas', dijo el más joven clavando sus ojos sobre nosotras a ver si nos asustábamos; al oír, son tripas, nos pusimos junto de ellos y las vimos; estaban enrolladitas como si no tuvieran punta. '¡Tripitas, qué *bonitas*!, ¿y de quién son?', dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos. 'De mi general Sobarzo —dijo el mismo soldado—, las llevamos a enterrar al camposanto.' Se alejaron con el mismo pie todos, sin decir nada más. Le contamos a mamá que habíamos visto las tripas de Sobarzo.[29]

No hay nada en este ejemplo que haga pensar en los miedos u horrores que corretean por la literatura de la guerra, debido a que faltan en parte las tres pruebas esenciales destinadas a suscitar la persuasión mediante el *pathos*.[30] A fin de inducir la emoción a través del discurso, primero el locutor debe mostrar objetos o escenas emocionantes que aporten estímulos a la re-

[28] La comparación es de Blanca Rodríguez, "Imágenes bélicas en *Cartucho*", en Laura Cázares H. [ed.], *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*, México, Universidad Iberoamericana/Tecnológico de Monterrey/Conaculta/Fonca, 2006, p. 45.

[29] *Ibid*., p. 85, las cursivas son mías.

[30] Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Munich, Hueber, 1960, p. 257.3.

presentación. No hay duda de que es el caso de las tripas. Pero también hay que servirse de los medios lingüísticos de la descripción y mostrarse emocionado. Es igualmente evidente que la narradora no movilice ninguna figura que estimule una identificación empática.[31]

Es verdad que hay un signo de exclamación, pero sirve para poner de relieve un juicio estético. Esto llama nuestra atención sobre la sensibilidad estética de la narradora quien repite tres veces que lo que vio era bonito. La apreciación estética desplaza el juicio ético y la reacción sentimental de horror previstos por los soldados jóvenes. Esta descripción de la Revolución, según categorías estéticas, coincide con la manera en la que Huizinga concibe la guerra primitiva. Según su teoría de *Homo ludens*, ésta es investida con todo el ornamento material del que dispone la tribu. Los juicios estéticos abundan en las estampas que componen *Cartucho* y sirven tanto para calificar a los revolucionarios como para describir episodios. Elías "era el tipo del hombre bello, usaba mitazas de piel de tigre, una pistola nueva y la cuera de los generales y coroneles" y "Tenía el color de la cara muy bonito: parecía un durazno maduro". Acerca de un hombre anónimo la narradora dice que tenía "la cara muy bonita" y cuando las balas pasan "por la mera puerta" recuerda: "a mí me pareció muy bonito". Seducida por su "espada brillante, botones 'oro y plata'" al "bello José Díaz" lo quiere hacer el novio de su muñeca. Un centinela anónimo le parece "un muerto bonito" y Pablo Mares es descrito como un "Hermoso ejemplar": "Su cara era dorada, su frente bien hecha, sus ojos claros, nariz recta y manos cuadradas".[32]

[31] Que la decisión de hablar sin muestras de emoción, de horror o de miedo haya sido tomada de manera consciente, se deduce de un comentario de "Mis libros" donde Campobello recalca su deseo de escribir "con voz limpia, sin apasionamiento", Campobello, *Cartucho…*, p. 100.

[32] En este punto *Cartucho* coincide con *La sombra del caudillo*, novela que Martín Luis Guzmán publicara un año antes, en 1929. Como dice Lorente Medina, la novela de Guzmán se apoya en un esquema un tanto maniqueo donde se oponen los bellos

La sensibilidad estética que impregnan las estampas prefigura, en el personaje de la 'yo', a la bailarina y coreógrafa. En este contexto cobran especial relieve las frecuentes alusiones al ritmo. En la estampa dedicada a las tripas de Sobarzo, la yo niña señala: "Se alejaron con el mismo pie todos". Referencias al ritmo aparecen también en 'Las águilas verdes': "Llegaron las tropas, se formaron frente al panteón. Luego, con paso lento y bien rimado, apareció el reo" y en 'Los heridos de Pancho Villa': "Todas las noches pasaba una linternita y un grupo de hombres que cargaban un muerto por toda la calle se iban; la luz de la linterna hacía un movimiento rítmico de piernas". Cuando a Julio Reyes lo entierran, "Los hombres que lo llevaron al camposanto lo iban meciendo al ritmo de sus pasos" y al imaginarse a los elegantes del pueblo, la narradora ve ante sí cómo las "piernas cruzadas por debajo de la mesa se mecerían rítmicamente" y escucha cómo "las voces se sucedían, casi danzaban".[33]

En *Cartucho* la comunidad guerrera se adorna para producir admiración. En medio de la mugre, de la suciedad general, los revolucionarios exhiben sus mitazas; sus espadas brillantes y sus botones de oro y plata, como si estuvieran en una fiesta de gala. Es el caso de *el Kirilí*:

> Usaba un anillo ancho en el dedo chiquito; se lo había quitado a un muerto allá en Durango. Enamoraba a Chagua: una señorita que

que son buenos a sus contrapartes, los malos feos, Antonio Lorente Medina, "Introducción", en Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*, Madrid, Clásicos Castalia, 2002, p. 62. La noción de lo bello está indisolublemente unida a la actuación ética del protagonista, Aguirre, y su 'bando'. También Margo Glantz ha argumentado que el juicio que le merecen a Guzmán los hombres de la revolución se expresa en términos estéticos más que en términos ideológicos, Margo Glantz, "¿Fin del milenio?: fin de la Revolución mexicana («La sombra del caudillo»: los malos feos y los bellos buenos, una metáfora de la realidad política mexicana)", en *Hispamérica: Revista de Literatura*, núm. 66, 1993. Se podría decir lo mismo de *Cartucho*. Es probable que una comparación entre la obra de Guzmán y la de Campobello saque a la luz más paralelismos y demuestre una afinidad entre ambas. Campobello, *Cartucho…*, pp. 49, 76, 78, 81, 124, 141.

[33] Campobello, *Cartucho…*, pp. 85, 108, 119, 130, 137, 138.

> tenía los pies chiquitos. *Kirilí*, siempre que había un combate, daba muchas pasadas por la Segunda del Rayo, para que lo vieran tirar balazos. Caminaba con las piernas abiertas y una sonrisa fácil hecha ojal en su cara.[34]

En 'Los 30-30', Gerardo Ruiz "ostentaba catorce heridas que tenía en la caja del cuerpo" y a Maclovio Herrera se le retrata cuando llega "montado en un brioso caballo seguido de todo su Estado Mayor. Se paró frente a la gente, en lugar donde pudiera ser mejor visto y oído".[35] Estos hombres de la Revolución recuerdan el comentario que Huizinga hiciera acerca del pavo real que exhibe su plumaje para causar admiración.[36] El juego del pavo aun le sirve a Huizinga para argumentar que el juego tiene el carácter de una representación:

> La función del "juego", en las formas superiores que tratamos aquí, se puede derivar directamente, en su mayor parte, de dos aspectos esenciales con que se nos presenta. El juego es una lucha por algo o una representación de algo. Ambas funciones pueden fundirse de suerte que el juego represente una lucha por algo o sea una pugna a ver quién reproduce mejor algo.[37]

En las estampas de *Cartucho*, ante los ojos de la narradora, los hombres juegan a la guerra, divirtiéndose con sus rifles y desafiando la vida, como si representaran una obra de teatro. Desde la ventana de su casa, la niña admira y encuentra bonitas las escenas bélicas: "A mí me parecía maravilloso ver tanto soldado. Hombres a caballo con muchas cartucheras, rifles, ametralladoras". Para verbalizar su percepción de la Revolución, emplea

[34] *Ibid*., p. 50

[35] *Ibid.,* pp. 69, 108.

[36] "La representación puede consistir tan sólo en presentar ante espectadores algo naturalmente 'dado'. El pavo real y el pavo ordinario exhiben la magnificencia de su plumaje a sus hembras, pero en esto hay ya representación, para causar admiración, de algo extraordinario y singularísimo", *ibid*., p. 28.

[37] *Loc. cit*.

ocasionalmente el lenguaje del mundo de la representación: los episodios revolucionarios son como "cuadros llenos de horror". Al utilizar el término "cuadros", coteja la Revolución con una obra dramática en la que una "agrupación de personajes durante algunos momentos permanecen en determinada actitud a vista del público" (DRAE). En otra ocasión, un revolucionario que se prepara a la muerte le hace pensar en el que se adecenta para salir en una foto y extiende la comparación a los rifles que, en su imaginación, se convierten en cámaras: "Extendió su sarape, se levantó la forja, dejó descubierta su frente, parecía como si se fuera a sacar un retrato —las cámaras de los rifles le descompusieron la postura".[38]

El animal ridens

Las estampas de *Cartucho* representan el juego de la guerra bajo el signo de la risa y lo asocian con la niñez. Esta opción particular está conforme al deseo de la autora de recrear el ambiente de la Revolución a partir de la visión del mundo, de la percepción física y de las palabras de una niña. Simultáneamente, contribuye a poner en relieve el carácter lúdico de la contienda. Aunque Huizinga insiste en que el juego no debe considerarse como una actividad exclusiva de la niñez, puesto a precisar, también puntualiza que "Para jugar de verdad, el hombre, mientras juega, tiene que convertirse en niño".[39] Por otra parte, cuando participa, el jugador suele hacerlo con la mayor seriedad, lo cual implica que a menudo no siente la menor inclinación a reírse. Esto, sin embargo, no significa que lo lúdico excluya la risa, porque de todos modos implica contento, alegría y despreocupación.[40] En sus breves estampas, la narradora convierte, percibe

[38] *Ibid*., pp. 71, 91, 109.
[39] Huizinga, *op. cit*., p. 252.
[40] *Ibid*., pp. 17, 48.

los actos de los revolucionarios como travesuras. Los conectores "como" o "como si fuera" introducen comparaciones entre ellos y los niños en las que la risa y la alegría funcionan como *tertio comparationis*.

En 'Las cintareadas de Antonio Silva' se lee que éste era "uno de los generales que menos hicieron travesuras", lo cual implica que otros generales hacían muchas. Elías Acosta y Martín López eran, según el testigo Ismael, "traviesos como sólo ellos".[41] Las palabras "travesuras" y "travieso" hacen pensar evidentemente en una acción ingeniosa y revoltosa hecha por niños (DRAE). La brutalidad de las escenas, el horror de la Revolución, no impiden que los soldados se rían constantemente en medio del dolor. De Julio Reyes sus compañeros cuentan que les había dicho que la guerra le daba tristeza. Al mismo tiempo, recuerdan que "siempre se reía".[42] En cuanto a Severo, éste relata a Nellie "entre risas, su tragedia". Sobre dos revolucionarios, la narradora apunta que nunca se ríen, una cosa aparentemente rara que le llama la atención. Sin embargo, las dos estampas caen en una contradicción porque luego a ambos les pinta cuando se están riendo. Aparentemente, incluso los que no parecen reírse nunca, se ríen. Por una parte, el coronel Bustillos "Nunca se reía". Por otra parte, "el coronel Bustillos se reía mucho al verlo". Por un lado, Agustín García "No se sabía reír". Por otro lado, habla riéndose: "—¿No era nada serio? —dijo él riéndose".[43]

Los que están a salvo, en un contexto protegido, se ríen. Así, en la estampa dedicada a las tripas del general Sobarzo, los soldaditos bien vivos que llegan con la bandeja que podría ser el signo del horror destructor de la guerra, "iban platicando y riéndose". También en los verdugos, la mayor crueldad y la

[41] Campobello, *Cartucho…*, pp. 56, 160.

[42] *Ibid*., p. 129. En algunos casos parece haber una relación causal entre tristeza o miedo y la risa: se ríe por desesperado o por tener mucho miedo. Severo recuerda como estaba "muerto de risa y de miedo", *ibid*., p. 132.

[43] *Ibid*., pp. 51, 55, 132.

muerte de los otros provocan una risa espontánea y alegre. Unos heridos cuentan cómo mataron a Luis Herrera: "llegamos y lo envolvimos en una colchoneta y lo echamos por la ventana, se llevó un costalazo; qué risa nos dio; le dimos un balazo en el mero corazón" y terminan su descripción aliando a la risa el juicio estético: "¡Qué feo estaba!, decían tosiendo de risa". Cuando algunos soldados aconsejan al general López que se lo piense dos veces antes de fusilar a unos americanos, según su hermano éste reaccionó "riéndose como si fuera un niño": "Pablito López, el joven general, riéndose como si fuera un niño al que tratan de asustar, les dijo: 'Bueno, pues mientras se sabe si son peras o son mazanas, cárguenmelos a mi cuenta'".[44]

Pero la risa también contagia a los que luchan y a los que están a punto de morir. El retrato de Elías Acosta es ilustrativo, pues había perdido sus "dos colmillos de oro" porque "se los habían tirado en un combate cuando se estaba riendo". En efecto, "se reía cuando peleaba". A la hora de la muerte, no falta la risa en el rostro de los que van a ser fusilados. José Rodríguez, a punto de ser matado, se dirige a sus verdugos: "riéndose" y Pablo Siáñez "pidió que le concedieran darle una fumada a un cigarro que le prestaron; luego, lleno de risa, se puso frente al pelotón".[45] También la narradora compara a Martín López con un niño por su risa. La siguiente escena lo describe cuando recuerda a su difunto y llorado hermano Pablo, en el momento antes de ser fusilado: "¿Sabe lo que hizo? —decía con una voz de confidencia—. Pues pidió desayuno, ¡ay qué Pablito! —exclamaba rién-

[44] *Ibid*., pp. 85, 98, 117, 118. También a Pancho Villa se le presenta varias veces riéndose: con Urbina, "se venían riendo", p. 105, y también se ríe cuando asusta a un muchacho, apodado *El Siete,* p. 115. Cuando le dan unas rayadas, agarró una: "la olió, y riéndose se la metió en el hueco de la mitasa", p. 133. La narradora no se queda atrás, y la vemos reírse dos veces en las estampas: con el trompeta Rafael que, por detrás, parece un espantapájaros: "me dio risa y pensé que llevaba los pantalones de un muerto", p. 61, y cuando echa chorros de agua sobre Zafira y Zequiel, "Me daba risa ver cómo se les hacía el pelo cuando corrían", p. 64.

[45] *Ibid*., pp. 49, 102, 141. En *Las manos de mamá…* Campobello habla de Seañez en vez de Siánez, p. 116.

dose como un niño". El gusto por la risa es parte esencial del retrato que Campobello hace de los hombres del norte, que aceptan las reglas del juego hasta el último momento. Su alegría fundamental queda resumida en las frases iniciales de una estampa titulada 'Los oficiales de la Segunda del Rayo': "Esos hombres estaban conformes con su suerte. Su alegría nadie, ni las balas, logró desbaratarla".[46]

En *Cartucho*, el momento crucial que permite saber si el revolucionario es un buen jugador, es el de la muerte. Propio al instinto lúdico es el deseo de ser el más hombre, el más burlador de la muerte. De allí que los genuinos vencedores en el juego sean los valientes, los que se burlan de la muerte. Granjean prestigio ante los espectadores, los testigos y la narradora y su honor beneficia a todo el grupo, irradia sobre los del propio bando. Los fusilamientos tienen algo de festivo en la medida en que en ellos se concentran la aspiración al honor, la representación y el reto. Este rasgo se plasma de manera ejemplar en el villista que se ríe ante el pelotón. Pero *Cartucho* también incluye ejemplos al contrario de esta lógica. El hombre que se amedrenta cuando está a punto de ser fusilado arrebata al juego la *inclusio*, la ilusión que le es inherente. Dentro del universo de Campobello, es coherente que el hombre que abandona la risa porque tiene miedo, tampoco ya es bello.

La asimilación de los soldados a niños grandes hace que la niña narradora se mueva con facilidad en medio del horror revolucionario y explica la conexión natural con los soldados. En varias estampas se establece una genuina connivencia entre la narradora y los otros niños y, por otro lado, los revolucionarios que a veces son muy jóvenes ellos mismos. Antes de que

[46] *Ibid*., pp. 110, 143. Asimismo, la risa humaniza profundamente a los hombres implicados en la Revolución, cuya fiereza a menudo es resaltada mediante imágenes tomadas del mundo animal. Como lo recuerda Huizinga, la risa es una cosa exclusiva del hombre, que no comparte con el animal: "El aristotélico *animal ridens* caracteriza al hombre por oposición al animal todavía mejor que el *homo sapiens*", Huizinga, *op. cit*., p. 18.

lo maten, Cartucho, presencia fugaz que da su nombre al libro, juega con Gloriecita, la hermana pequeña de la narradora Nellie: "Jugaba con Gloriecita y la pasaba a caballo". Al soldado Rafael, la narradora le enseñó sus muñecas: "Y pasaba todos los días, flaco, mal vestido. Era un soldado. Se hizo mi amigo porque un día nuestras sonrisas fueron iguales. Le enseñé mis muñecas". A dos indios mayos, Zequiel y Zafiro, que luego también serán fusilados, "los asustaba echándoles chorros de agua con una jeringa de ésas con que se cura a los caballos".[47]

La conexión entre el mundo infantil y el revolucionario se establece de manera tan fácil y natural que incluso echa puentes entre bandos opuestos. Esto se puede deducir de una estampa titulada 'Los tres meses de Gloriecita'. En ella, ante la gran sorpresa de la mamá, la bebé despierta el amor de los enemigos:

> entraron unos hombres altos, con los tres días de combate pintados en su cara y llevando el rifle en la mano. Ella [la madre] corrió desesperada a donde estaba Gloriecita, que tenía tres meses. Al verla con su muchachita abrazada, se la quitaron besándola, haciéndole cariños; se quedaron encantados al verla, decían que parecía borlita. Se la pasaban con una mano y la besaban. Los ojitos azules de Gloriecita estaban abiertos y no lloraba. Se le cayó la gorrita, los pañales, quedándose en corpiño, pero parecía que estaba encantada en las manos de aquellos hombres. Mamá esperó. Uno de ellos, llamado Chon Villescas, levantó una mantilla, se la puso a la niña, y se la entregó. Se fueron saliendo de la casa. Muy contentos se despidieron.[48]

En el plano material, la connivencia entre niños y soldados se manifiesta en el tráfico entre objetos que pertenecen a ambos mundos: un soldado regala balas a los niños y Nellie concibe el plan de hacer de su muñeca princesa la novia de un soldado guapo: "El bello José Díaz estaba platicando. Dije tres veces:

[47] Campobello, *Cartucho*…, pp. 47, 61, 67.
[48] *Ibid*., p. 121.

'sí, voy a hacerlo novio de *Pitaflorida*, mi muñeca princesa, le haré un vestido azul y le pondré estrellas de 'de veras' de las que vende don Luis el varillero".[49] En la guerra primitiva contada por Campobello se conectan ámbitos que solemos percibir como distintos e incluso contrarios y se establece una relación armoniosa entre ambos.

Tiempo de recreo y espacio agonal

Fundamental en la concepción que Huizinga desarrollara sobre el juego, es que constituye una actividad separada de la vida normal, tanto en el tiempo como en el espacio. Desde el punto de vista temporal, el juego se desarrolla en un recreo, toma la forma de un *intermezzo*. Se aparta de la vida corriente, asimismo, por el espacio donde se juega:

> El estadio, la mesa de juego, el círculo mágico, el templo, la escena, la pantalla, el estrado judicial, son todos ellos, por la forma y la función, campos o lugares de juego; es decir, terreno consagrado, dominio santo, cercado, separado, en los que rigen determinadas reglas.[50]

Respecto a la guerra, esto significa que se aparta de los tiempos de paz por una declaración de guerra (que señala su inicio) y una firma de paz (en señal de su fin). Desde el punto de vista espacial, en las guerras arcaicas los adversarios se enfrentaban en un terreno que formaba un espacio agonal. Se puede argumentar que las configuraciones espacial y temporal en *Cartucho* se construyen según estos criterios de lo lúdico.

En las estampas, el espacio agonal donde se juega a la guerra, lo conforman en esencia las calles de Parral, específicamente la Segunda del Rayo. Es allí donde los hombres juegan a

[49] *Ibid*., pp. 49, 78.
[50] Huizinga, *op. cit*., p. 23.

caballo, donde se ríen mientras disparan, donde se pasean presumiendo ante su público, armados con pedazos de cuerpos de los muertos. Se trata de un espacio cercado que, desde la perspectiva infantil, coincide con el espacio público. De él está excluido el interior de las casas, que representa el espacio privado. Hechas unas salvedades, las casas se ubican fuera de la guerra. De manera más específica, en *Cartucho* la casa se relaciona con la presencia materna y con la plática.[51] Cuando el fuego se hace más intenso: "Cerraron las casas". *El siete*, el hermano cínico de la narradora, al encontrarse en un trance difícil, piensa en la casa: "al verse solo, la noche de León, sí recordó la casa y a Mamá". Cuando Nacha Ceniceros, la única mujer revolucionaria en las estampas, mata por descuido a su amante, regresa a su hogar de manera definitiva y abandona así su vida pública de coronela de la Revolución. Marca este regreso y su ruptura con el espacio agonal al cerrar las aperturas de su casa: "pudo haber sido una de las mujeres más famosas de la revolución, pero Nacha Ceniceros se volvió tranquilamente a su hogar deshecho y se puso a rehacer los muros y tapar las claraboyas de donde habían salido miles de balas contra los carrancistas asesinos".[52] La casa es el espacio privilegiado de la paz, es allí donde se arreglan los daños. En la estampa inicial, esta actividad reparadora se cifra en el personaje de Cartucho que viene a ver a la madre de la narradora porque necesita que se cosan sus camisas: "Cartucho no dijo su nombre. No sabía coser ni pegar botones. Un día llevaron sus camisas para la casa. Cartucho fue a dar las gracias".[53]

La palabra coser vuelve tres veces en estampas ulteriores. Pero asociada con el espacio público de la calle donde los hom-

[51] La plática incluye a mujeres o se establece entre ellas y los revolucionarios que vienen a tomar un café.

[52] Campobello, *Cartucho*…, pp. 47, 67, 115. El caso de Nacha es algo excepcional en la medida en que su casa conectó los dos ámbitos porque sirvió para disparar desde ella.

[53] *Ibid*., p. 47.

bres son expuestos a los peligros de la Revolución, aparece en la expresión "coser a balazos". A Bartolo lo mataron cuando estaba tocando la puerta de su casa: "Nadie sabe quién, pero lo cosieron a balazos"; José Beltrán "les hizo fuego hasta el último momento; lo cosieron a balazos" y "Un día Samuel, aquel muchacho tímido, se quedó dormido dentro de un automóvil; Villa y Trillo también se quedaron allí, dormidos para siempre. Cosidos a balazos". En algunas estampas las connotaciones opuestas de los dos espacios son particularmente claras porque hay un vaivén entre ellos. El primer caso es el del coronel Bufanda, cuyo cuerpo está tirado a media calle: "Una doctora que vivía a un lado del mesón del Águila metió al muerto en su casa; ya lo tenía tendido cuando llegaron los de Rosalío Hernández, lo sacaron arrastrando, lo tiraron a media calle y los pedazos de su cabeza estaban prendidos de las peñas". También doña María metió a su amante talabartero muerto en su casa, lo "levantó y lo metió en su casa". La casa aparece como el espacio separado de la contienda y, en el caso de los muertos, como la sepultura o la caja donde puede descansar en paz. La diferencia entre los dos espacios también se nota en la estampa sobre Elías Acosta y su asistente, que entran en la casa de Chonita para comer, salen cuando vienen los carrancistas, vuelven a la casa de Chonita para buscar su caldo y su taza de atole, y salen otra vez para ser matados. Estas últimas escenas demuestran que, si bien tienen connotaciones contrarias, los dos espacios están intensamente conectados y que, entre ellos, existen claras y repetidas relaciones de contigüidad. La puerta es el lugar por donde se suele establecer el pasaje. Algunas veces los que entran son enemigos que vienen a amenazar. En otra ocasión las balas entran: "El caso es que las balas pasaban por la mera puerta, a mí me pareció muy bonito".[54]

Por regla general, sin embargo, quienes entran son revolucionarios amigos o paisanos que quieren platicar, con un ca-

[54] *Ibid*., pp. 53, 73, 76, 83, 92, 104, 127, 157.

fecito, y que traen noticias de otros conocidos. Es el caso del coronel Bustos, en la estampa que lleva el mismo título: "Siempre que venía a Parral, traía con él dos o tres amigos y llegaban a la casa a ver a Mamá. Platicaban de la revolución". José pasaba por la casa, iba, venía. En 'La sentencia de Babis': "Un soldado que llegó de Jiménez buscó la casa. Traía algo que contarle a Mamá".[55] El espacio de la casa —en principio estático— de esta manera se dinamiza por el constante ir y venir de los hombres de la Revolución.

Ya que a la narradora niña le atrae el juego; quiere estar lo más cerca posible de él y de los jugadores. Aunque en la estampa inicial la vemos jugando en casa, debajo de la mesa, se trata de una localización más bien excepcional, pues prefiere moverse en el espacio agonal de las calles de su pueblo. 'Las tripas del general Sobarzo' muestra que uno de sus lugares preferidos es la piedra grande. Ya que ésta se ubica arriba en la calle, ofrece a la niña una vista panorámica ideal desde la cual puede ver la escena del juego. Esta preferencia por el espacio agonal suscita la reprobación de la madre, que quiere protegerla y retenerla en casa. Varias veces la madre se enoja por la falta de prudencia de la hija: "Mamá se enojó, dijo: '¿No ven que dicen que Villa puede entrar de un momento a otro hasta el teatro, para librar a Ángeles? La matazón que habrá será terrible'. Nos encerraron; ya no pudimos oír hablar al señor del traje café".[56] El verbo "encerrar" indica que la niña no percibe las cosas como la madre: desde su punto de vista, la casa significa reclusión más que protección.

Esta percepción se explica porque quiere participar en el verdadero espacio del juego, incluso cuando está confinada a la casa y aunque sólo sea en calidad de espectadora. No cabe duda de que su lugar preferido es el marco de la ventana, donde suele instalarse con o sin su muñeca Pitaflorida. La estampa

[55] *Ibid*., pp. 51, 74, 78.
[56] *Ibid*., p. 96.

'El muerto' es ilustrativa al respecto. En la calle comienzan a combatir y Nellie quiere presenciar la batalla. Para satisfacer su curiosidad y en un momento de descuido de Felipe, el muchacho encargado de cuidarla, se asoma por la ventana con su hermana:

> El caso es que las balas pasaban por la mera puerta, a mí me pareció muy bonito; luego luego quise asomarme para ver cómo peleaba *El Kirilí*. Mamá le dijo a Felipe Reyes, un muchacho de las Cuevas, que nos cuidara y no nos dejara salir. Nosotras, ansiosas, queríamos ver caer a los hombres; nos imaginábamos la calle regada de muertos. Los balazos seguían ya más sosegados. Felipe se entretuvo jugando con unas herramientas y saltamos a una ventana mi hermana y yo; abrimos los ojos en interrogación. Buscamos y no había ni un solo muerto, lo sentimos de veras.[57]

Cuando los hombres comienzan a disparar más fuerte, las hermanas deben abandonar su posición de atalaya: "Fuimos arrastradas de la ventana por Felipe Reyes".[58] En una estampa posterior, 'Desde una ventana', queda claro una vez que la niña goza de la Revolución desde el marco de la ventana de su casa. Es allí donde el juego entra por los ojos y es la ventana que sirve de marco, que delimita la percepción de los episodios bélicos como escenas:

> Una ventana de dos metros de altura en una esquina. Dos niñas viendo abajo [...] Me parecía mío aquel muerto. Había momentos que, temerosa de que se lo hubieran llevado, me levantaba corriendo y me trepaba en la ventana [...]. Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa.[59]

A la niña, la calle le sugiere aventura, belleza y juego. En su perspectiva, el interior connota, además de la figura materna

[57] *Ibid*., p. 76.
[58] *Ibid*., p. 77.
[59] *Ibid*., p. 88.

y de las constantes visitas, reclusión y límites a su libertad. Su *locus amoenus* no son los valles, árboles o arroyos donde ocurren las escenas de amor tradicionales en la literatura femenina de aquella época sino el marco de la ventana desde donde ve pasar a los hombres, a los caballos, lugar en el cual contempla el *espectáculo mundi*.

La conceptualización de Johan Huizinga acerca del juego implica también que se separe de la vida corriente a la que interrumpe, como un recreo, una pausa. En la perspectiva adoptada en *Cartucho* no hay una normalidad anterior o posterior de manera que, en vez de ser un *intermezzo*, la guerra aparece como lo normal, lo de siempre. No hay referencias que remitan a tiempos de paz, salvo en la estampa de Nacha Ceniceros que, por esta razón, es bastante única.[60] Esta evaluación, el hecho de que el juego no aparezca como un *intermezzo*, contribuye a construir el retrato de una narradora tan joven que percibe todo como si fuera un juego pero también de una narradora demasiado joven para haber conocido o para recordar un tiempo prerrevolucionario, de paz. La narradora brinda la clave de su visión del mundo con el mismo tono lacónico que usa para relatar sus demás impresiones: "'Más de trescientos hombres fusilados en los mismos momentos, dentro de un cuartel, es mucho muy impresionante', decían las gentes, pero nuestros ojos infantiles lo encontraron bastante natural".[61] De manera lógica, proyectada hacia el futuro, la Revolución aparece también como una guerra sin fin.

[60] A ella se podría añadir la estampa final, pero es bastante ambigua. En ella la madre de la narradora se alegra. Puede pensarse que su alivio se debe al hecho de que se anuncia el fin de las confrontaciones, pero también al hecho de que el bando villista ha vuelto a organizarse: "Los ojos de Mamá tenían una luz muy bonita, yo creo que estaba contenta. Las gentes de nuestros pueblos les habían ganado a los salvajes. Volverían a oírse las pezuñas de los caballos. Se alegraría otra vez nuestra calle, Mamá me agarraría de la mano hasta llegar al templo, donde la virgen la recibía", p. 161. Globalmente, sin embargo, en el libro no hay ningún antes ni un después que sea tiempo de paz, por lo menos desde la perspectiva dominante de la narración.

[61] *Ibid*., p. 81.

Lo lúdico y lo serio

En un análisis sobre la novela de la Revolución mexicana, Robert Kirsner contrasta novela e historiografía en la medida en que aquélla logra recrear destinos individuales mientras que ésta proyecta la actuación del pueblo en un plano abstracto, virtualmente romántico:

> En su afán de exaltar la grandeza de la nación, la historia deja en abandono las preocupaciones personales de los pequeños héroes quienes se convierten en figuras evanescentes. Será la literatura, y en particular la novela historiada, la que se encargará de recrear las vidas humanas dentro del drama de la desavenencia nacional.[62]

Al pasar revista a las novelas más emblemáticas de la Revolución que se han publicado desde *Los de abajo* (1914) hasta *La muerte de Artemio Cruz* (1962), es inevitable constatar que lo que Kirsner llama "pequeños héroes" son cabecillas, hombres, y, al menos en cierto momento, poderosos. Es el caso de Demetrio Macías, Artemio Cruz, Pedro Páramo, entre otros. En *Cartucho,* la perspectiva adulta, masculina, teleológica y pesimista de la narrativa tradicional se ve destronada de su monopolio literario por un contrapunto de vista infantil, femenino, anecdótico y, como intenté demostrar en este ensayo, lúdico.

En la medida en que también los aspectos más bárbaros de la Revolución; inclusive la propia lucha y los fusilamientos, son representados *sub specie ludi*, la recepción negativa de *Cartucho* se entiende. Volvamos a Huizinga para una posible explicación del hecho. Al considerar de más cerca la pareja conceptual "el juego" y "lo serio", Huizinga concluye que el primer concepto es positivo y el segundo negativamente connotado, y que el contenido significativo de lo serio es lo que no es juego.

[62] Robert Kirsner, "La actuación del pueblo en la novela de la revolución mexicana: visión literaria de la historia", en Juan Fernández Jiménez *et al*. [eds.], *Estudios* en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells, Pennsylvania, ALDEEN, 1990, p. 347.

Se puede pensar que los tempranos lectores de Campobello estaban molestos con las imágenes que presentaban la Revolución como si fuera un juego. Esta representación que no incluye los elementos retóricos codificados por la tradición literaria, parecía restarle seriedad a la Revolución mexicana, tantas veces celebrada y consagrada como evento fundacional de la nación. Al leer las estampas de esta manera, estos lectores habrán olvidado, sin embargo, que, como lo dice Huizinga, si lo serio intenta excluir el juego, éste puede muy bien incluir en sí lo serio.[63]

La imagen que Campobello construía en sus estampas como una niña que describe la Revolución mexicana de manera lúdica, lacónica y sin *pathos* reforzaba sus pecados de mujer escritora y villista. El estilo de *Las manos de mamá* constituye un intento por rectificar esta imagen. Allí Nellie se crea un personaje autoficcional mucho más tierno y sensible y su discurso se amolda mejor al criterio estimativo que de ordinario se aplica a la literatura de mujeres.[64] La diferencia entre un estilo y otro parece indicar que Campobello decidió en cierto momento sacrificar su propio estilo a la eficacia discursiva y a la toma en cuenta de las opiniones del otro, que había dejado de hacer abstracción de la doxa.

Su texto autobiográfico de 1959 da cuenta, a su manera, que mantuvo, por lo menos hasta los años cincuenta, una relación ambivalente con sus propios textos y, de hecho, con la praxis

[63] "Si […] consideramos más de cerca la pareja conceptual 'el juego' y 'lo serio', veremos que no son equivalentes ambos términos, pues el primero es positivo y el segundo negativo. El contenido significativo de 'lo serio' se determina y agota con la negación del juego. Lo serio es lo que 'no es juego' y no otra cosa. El contenido significativo de juego, por el contrario, ni se define ni se agota por el de 'no serio', pues el juego es algo peculiar y el concepto 'juego', como tal, de un orden más alto que el de 'no serio'. Lo serio trata de excluir el juego, mientras que el juego puede muy bien incluir en sí lo serio.", p. 66.

[64] Es de notar que la propia Campobello señala que, mientras que escribió *Cartucho* totalmente por su cuenta: "Escribí a solas, sin consultar ni pedir consejo", Campobello, *Las manos de mamá…*, p. 97, recibió ayuda para redactar *Las manos de mamá*: "Fue mucha suerte el haber tenido el consejo y dirección de un espíritu generoso, maestro de las letras", *ibid*., p. 127.

misma de la escritura. En él, Nellie se enorgullece de los elogios que mereció *Las manos de mamá* y lamenta el ninguneo del que fue objeto *Cartucho*. Asimismo, se nota su frustración por no ser aceptada como jugadora a pleno derecho en el juego de las sociedades literarias de México. En el mismo texto, sin embargo, reivindica su propia postura narrativa y la dimensión testimonial de *Cartucho* en repudio de la tradicional novela de la Revolución que dice sólo conocer por haber escuchado hablar de ella.[65] Gran parte de su texto autobiográfico lo dedica a reflexionar sobre las deformaciones en las que incurría el discurso histórico y literario que, en su opinión, se plegaba ante los dictados de las instituciones oficiales.

Desde la perspectiva del juego cabe destacar el léxico que utiliza para hablar de su propia postura narrativa y de su actitud hacia su escritura. En el mismo texto, recuerda el momento de la publicación de *Cartucho* y su reacción al evento: "Me horroricé, quería huir a mi rincón, esconderme detrás de un árbol; porque sabía que aquello era la travesura más grande que había cometido. Cerré los ojos, me tapé los oídos y me reí por dentro".[66] La cadena asociativa entre escribir y publicar, hacer travesuras y reírse hace pensar en las imágenes de la Revolución, también asociada con la niñez y la risa. El tratamiento del tema de la escritura en *Las manos de mamá…* coincide en algunos aspectos importantes con la aproximación a la guerra en *Cartucho* y, por lo mismo, la escritura viene a instalarse en la esfera de lo lúdico. La *poiesis* vista como actividad lúdica y el autorretrato que la escritora se construye como una niña traviesa llena de risa a su vez coinciden con la idea de Huizinga; cuyo libro incluye un capítulo titulado "Juego y poesía" y otro "Papel de la función

[65] "[…] en la época en que escribía *Cartucho* yo no había leído ningún libro de la Revolución, ya estuvieran escritos con acierto o sin él. Creo que eran bien pocos, y entiendo, por lo que se contaba de boca en boca, que estaban plagados de leyendas o composiciones truculentas, representando a los hombres de la Revolución con acentos crueles, en ángulos vulgares", Campobello, *Las manos de mamá…*, pp. 116-117.

[66] *Ibid*., p. 115.

poética", donde argumenta que la poesía y otras formas de literatura tienen una evidente función lúdica:

> Para comprender la poesía hay que ser capaz de aniñarse el alma, de investirse el alma del niño como una camisa mágica y de preferir su sabiduría a la del adulto. Nada hay que está tan cerca del puro concepto de juego como esa esencia primitiva de la poesía.[67]

Al final de su texto autobiográfico, Campobello hace aún más explícita su valoración de la poesía como juego y compara a ambos con el rezo, el canto y la danza por su carácter sagrado. Dos veces establece la misma conexión entre escritura, juego y el ámbito sagrado: "De los poemas que he escrito puedo decir que, como soy un ser de naturaleza romántica, sé que jugar es tan sagrado como rezar, como cantar y danzar" [68] y

> Los deseos que se escriben sencillos, claros, y se proyectan, sin estruendo, hacia el lugar de nuestra predilección, de donde nace el impulso de ir al encuentro de lo mejor de nuestra naturaleza, y esto es nuestra poesía; poesía que podemos aplicar a la danza, a la oración, al juego y a cuanto nos hace felices.[69]

Se ha dicho que uno de los obstáculos a la fácil comprensión y valorización de *Cartucho* es la ausencia de protagonistas. A partir de la lectura que hemos propuesto, podríamos sugerir que, si hay una jugadora protagónica, ésta es la propia autora.

[67] Huizinga, *op. cit*., p. 153.

[68] Campobello, *Las manos de mamá…*, p. 145.

[69] *Ibid*., pp. 145-146. La propia autora achaca esta convicción —utiliza el verbo saber que no deja infiltrar ninguna duda, "sé que"— a su naturaleza romántica. A Huizinga se le ha reprochado en ocasiones la índole irracional y romántica de sus conclusiones, debida al contexto de entreguerras en el que escribía, José Antonio González Alcantud, *Tractatus ludorum. Una antropológica del juego*, Barcelona, Anthropos, 1993. Valdría la pena intentar saber si se trata de una interpretación estimulada a partir del contexto histórico a los dos lados del océano.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Mora, Jorge, "El silencio de Nellie Campobello", en Nellie Campobello, *Cartucho*, 2000, pp. 9-40.

Caillois, Roger, *Les jeux et les hommes*, París, Gallimard, 1967.

Campobello, Nellie, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, pról. y cronología de Jorge Aguilar Mora, México, Era, 2000.

Campobello, Nellie, *Las manos de mamá. Tres poemas. Mis libros*, pról. de Blanca Rodríguez, México, Factoría, 2006.

Castro Leal, Antonio, *La novela de la Revolución Mexicana*, *I*. 9ª ed., México, Aguilar, 1970.

Cázares H., Laura [ed.], *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*, México, Universidad Iberoamericana/Tecnológico de Monterrey/Conaculta/Fonca, 2006.

De Beer, Gabriella, "Nellie Campobello, escritora de la Revolución Mexicana", en *Cuadernos Americanos*, núm. 223, 1979, pp. 212-219.

Faverón Patriau, Gustavo, "La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en *Cartucho* de Nellie Campobello", en *Mester*, núm. 32, 2003, pp. 53-71.

Glantz, Margo, "¿Fin del milenio?: fin de la Revolución mexicana («La sombra del caudillo»: los malos feos y los bellos buenos, una metáfora de la realidad política mexicana)", en *Hispamérica: Revista de Literatura*, núm. 66, 1993, pp. 109-115.

_____, "Vigencia de Nellie Campobello", en Mabel Moraña y María Rosa Olivera Williams [eds.], *El salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina*, Madrid/Fráncfort, Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 123-142.

González Alcantud, José Antonio, *Tractatus ludorum. Una antropológica del juego*, Barcelona, Anthropos, 1993.

Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 2007 [primera edición 1938].

Kirsner, Robert, "La actuación del pueblo en la novela de la revolución mexicana: visión literaria de la historia", en Juan Fernández Jiménez *et al.* [eds.], *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, Pennsylvania, ALDEEN, 1990, pp. 347-354.

Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft,* Munich, Hueber, 1960.

Lorente Medina, Antonio, "Introducción", en Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*, Madrid, Clásicos Castalia, 2002, pp. 7-66.

Matthews, Irene, *Nellie Campobello: La centaura del norte*, México, Cal y Arena, 1997.

Meyer, Doris, "Divided Against Herself: The Early Poetry of Nellie Campobello", en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. XX, núm. 2, mayo de 1986, pp. 51-63.

Parra, Max, "Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXIV, núm. 47, 1998, pp. 167-186.

Pereira, Armando *et al., Diccionario de la literatura mexicana: siglo XX*, 2ª ed., México, UNAM/Ediciones Coyoacán, 2004.

Poniatowska, Elena, *Las siete cabritas*, México, Era, 2000.

Pratt, Mary Louise, "Mi cigarro, mi singer, y la Revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello", en *Revista Iberoamericana*, núm. 206, 2004, pp. 253-273.

Rivera López, Sara, "La lectura oculta de la Revolución mexicana en *Cartucho*, de Nellie Campobello", en *Iztapalapa*, vol. 23, núm. 52, enero-junio de 2002, pp. 19-29.

Rodríguez, Blanca, *Nellie Campobello: eros y violencia*, México, UNAM, 1998.

_____, "Imágenes bélicas en *Cartucho*", en Laura Cázares H. [ed.], *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*, México, Universidad Iberoamericana/Tecnológico de Monterrey/Conaculta/Fonca, 2006, pp. 39-49.

_____, "Prólogo", en Nellie Campobello, *Las manos de mamá. Tres poemas. Mis libros*, México, Factoría, 2006, pp. IX-XXVII.

_____, "La guerra como placer estético en *Cartucho*", en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 'Las dos orillas'*, México, FCE, AIH/Tecnológico de Monterrey/El Colegio de México, 2007, pp. 611-619.

Segura Escalona, Felipe, "La señorita Nellie", en *Revista de la Universidad de México*, julio de 1993, pp. 43-45.

Vargas Valdés, Jesús y Flor García Rufino, *Francisca Yo!, el libro desconocido de Nellie Campobello,* Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2004.

LA UTOPÍA NOVELADA DE LA REVOLUCIÓN SOCIALISTA EN *AL CIELO POR ASALTO* Y EN *YO SOY DAVID*

Patricia Cabrera López
CEIICH-UNAM

…quien ha podido vivir la utopía
difícilmente percibe la realidad.
Luis Villoro

El relato de Tomás Moro[1] acerca de una sociedad alternativa donde reinaban la igualdad y la justicia, la distribución equilibrada de las funciones individuales, la satisfacción de las necesidades básicas, amén de ciertas virtudes contrarias a la codicia y los abusos practicados por los poderes políticos y económicos, fue la base para que Utopía, nombre de aquella república ideal, sirviera como designación genérica de los imaginarios de cambios radicales que reviertan sistemas injustos e inhumanos y los sustituyan por sociedades ideales. Lo esencial de Utopía es la ironía subyacente en su origen etimológico:[2] se trata de una sociedad perfecta, insular pero sin ubicación alguna.

[1] Tomás Moro, *Utopía*, México, Porrúa, 1996.

[2] Utopía resulta de la yuxtaposición de los términos griegos *ou* (no) y *topos* (lugar), más el sufijo "ía" que significa estado o constitución: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, XXII ed., Madrid, Espasa Calpe, 2001.

A través de los siglos la palabra superó ese origen y se resemantizó: el *lugar* de la utopía es la imaginación, la aspiración del cambio, el deseo de transformar el estado de cosas, el rechazo de la resignación y la fatalidad ante un presente de injusticia y arbitrariedad. La utopía llega a implicar la convicción de que vale la pena luchar en el presente para que el futuro sea mejor.[3]

Resulta más pertinente pluralizar el término porque la enunciación de cualquier utopía configura solamente el mundo posible que el escritor o pensador puede alcanzar a concebir, dentro de sus coordenadas culturales —cuanto más variadas, mejor— e históricas, y hasta dentro de cierto marco epistémico. En la *Utopía* de Moro, la figuración de las actividades de los habitantes y la modalidad del ejercicio del poder público nos remiten a la contemporaneidad del autor y a las tendencias del pensamiento occidental en los albores del Renacimiento.[4] De ello se desprende que en cada imaginario de la utopía, los contenidos de justicia y equidad sean variables, y no resulten aceptables para todo el mundo.

En nuestra América el discurso utópico apareció desde las crónicas coloniales.[5] Por ello las utopías se entreveran con el proyecto colonialista y la génesis de nuevas identidades que van diferenciándose de sus raíces; pero también con dignidad y voluntad de reaccionar a condiciones de despojo, humillaciones, explotación y muerte provocadas por sucesivas confrontaciones sociales a través de los siglos. Por ejemplo, el Dorado fue una

[3] En el pensamiento latinoamericanista es abundante la producción ensayística al respecto: Horacio Cerutti, Fernando Aínsa, Beatriz Pastor, etcétera.

[4] En las ideas renacentistas brillaba la expectativa de que lejos de Europa sería concebible hallar o fundar el lugar ideal, donde fueran superados los defectos de las viejas sociedades de aquel continente y se concretaran los ideales cristianos. De ahí que el abordaje de la historia de América Latina incluya el concepto de utopía.

[5] *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, obra publicada por primera vez en el siglo XVII, es un ejemplo de indiscutible calidad artística, de que *Utopía* es el modelo ético para figurar a la sociedad incaica —previa a la invasión española— como un sistema perfectamente equilibrado y justo.

utopía alimentada por la codicia y el ansia de ascenso social;[6] mientras que la utopía de los criollos era que en el Nuevo Mundo desaparecieran las injusticias del régimen colonial contra ellos, no así el sojuzgamiento de los pueblos originarios.[7] Éstos, por su parte, tuvieron también sus pensadores que amalgamaron cosmogonías precolombinas con ideas cristiano-occidentales.[8]

Entre los siglos XVIII y XIX, la utopía de la Modernidad inspiró a líderes y pensadores de las luchas independentistas. Resulta profundamente significativo que tras la Independencia, la utopía reaparezca en la prosa, ya no bajo la formalización genérica de la crónica, sino incorporada en la fabulación novelesca. En la primera novela de Latinoamérica, *El Periquillo sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi (periodista, educador, ideólogo, editor, combatiente, además de novelista) hay tres capítulos continuos, titulados "En el que nuestro autor cuenta cómo se embarcó para Acapulco; su naufragio, el buen acogimiento que tuvo en una isla donde arribó, con otras cosi-

[6] Sobre el Dorado existe una abundante producción narrativa que surge desde la época colonial. Los estudios sobre su conceptualización como mito, imaginario, utopía son producto del siglo XX.

[7] Cathereen Coltters Illescas, en *Cautiverio feliz*: *una aproximación a la discursividad utópica de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán* (tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009), sostiene que la crónica *Cautiverio feliz*, también concluida en el siglo XVII, expresa la idea utópica de que las frecuentes guerras de los mapuches contra los colonizadores terminarían, si los criollos de cierto linaje (el de Núñez de Pineda y Bascuñán) se hicieran cargo de la administración del estado colonial, sustituyendo a funcionarios y letrados codiciosos, improvisados e inexpertos. En este caso, la figuración de la sociedad utópica se inspira en la organización de los mapuches, que contrasta con la disipación, negligencia y arbitrariedad de algunos funcionarios de procedencia metropolitana.

[8] El ejemplo más contundente es *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (edición de J. V. Murra y R. Adorno, México, Siglo XXI, 1992), texto presuntamente finalizado en el siglo XVII. La propuesta de "buen gobierno" consiste en que para contener la catástrofe social, económica, moral, provocada por la conquista española en el antiguo territorio incaico, la administración del régimen colonial sea ejercida por los indios gentiles, de origen noble, como Guamán Poma. A esta propuesta, John V. Murra la denominó "utopía andina".

llas curiosas", "En el que nuestro Perico cuenta cómo se fingió conde en la isla; lo bien que pasó; lo que vio en ella, y las pláticas que hubo en la mesa con los extranjeros, que no son del todo despreciables" y "En el que refiere Periquillo cómo presenció unos suplicios en aquella ciudad; dice los que fueron y relata una curiosa conversación sobre las leyes penales, que pasó entre el chino y el español".[9]

El naufragio en la inventada isla de Saucheofú, ocurrido cuando el narrador protagónico regresa de Filipinas a México, es el pretexto para insertar en la trama de aventuras, la reescritura, actualizada conforme al pensamiento ilustrado de Fernández de Lizardi, de la *Utopía* de Moro. Varios motivos del relato desplegado en los tres capítulos se asemejan a los del modelo clásico, pero, definitivamente, advertimos que en los argumentos sobre educación, ejército, impartición de justicia, etc., se trasluce la problemática que enfrentaban los ideólogos fundadores y creadores de los nuevos estados nacionales de Latinoamérica. Es decir, Fernández de Lizardi no imitó ingenuamente a Moro. El episodio de Saucheofú no es demasiado importante para la trama de *El Periquillo…* puesto que no agrega nada que los lectores no supieran ya sobre la vocación de impostor del muy estimado personaje literario del siglo XIX mexicano. Pero incluir Saucheofú en la novela sirve para figurar políticas de gobernación *alternativas* a las que el régimen colonial había instituido. Naturalmente, los independentistas buscaban erradicar y reemplazar las políticas coloniales.

Estas reseñas sucintas de la incorporación de la utopía en la narrativa literaria solamente aspiran a fortalecer la idea de reconocer la maleabilidad de las utopías y la necesidad de adjetivarlas.

Merced al trasiego intelectual e ideológico entre las nuevas naciones y Europa o Estados Unidos, el discurso utópico en

[9] José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento*, México, Porrúa, 1987 (Sepan cuantos, 1), pp. 356-379.

Latinoamérica incorporó tanto los ideales del liberalismo y la modernización capitalista, cuanto las ideologías izquierdistas en sus diferentes vertientes: socialistas, comunistas y anarquistas.

En la segunda mitad del siglo XX, la Revolución cubana aportó a las utopías latinoamericanas otro relato, sentido y asumido profundamente por los izquierdistas de la región, pues se había generado en un país hermano sobre la base de experiencias de primera mano, no tan mediadas como las revoluciones de Europa del Este o la china. En el relato, enriquecido y potenciado gracias a las personalidades de los dirigentes de la Revolución cubana y sus escritos,[10] se configura una estrategia que vincula, lógicamente, la victoria final de la Revolución con las etapas previas: el papel avanzado por la vanguardia en el ámbito armado, al margen de los partidos izquierdistas de antiguo cuño; los enfrentamientos con el ejército estatal, enmarcados en la táctica guerrillera; la convocatoria a la oposición organizada para que apoye la lucha armada, y las tácticas para ganar el apoyo de la población civil.

Todo esto explica que las utopías, como objeto de conocimiento, se hayan transformado, y que su abordaje se entrevere con otras categorías de análisis como "imaginario", "ideología", "mito". Su significado ya no se reduce a las concepciones de la sociedad ideal, sino abarca también el proceso previo para alcanzarla o la coyuntura propiciatoria o las situaciones ideales que desembocarían en aquella sociedad. Éste es el tipo de objeto que me interesa en la medida en que tales variantes del discurso utópico forman parte de la narrativa latinoamericana. Carlos Fuentes, en *Valiente mundo nuevo*, asevera que los escritores —a contracorriente de los políticos— son los únicos en concebir que la imaginación del pasado es inseparable de la imaginación del futuro. Son capaces de imaginar el pasado y recordar el futuro… aunque éste sea imperfecto, quizá.[11]

[10] Por ejemplo, *La historia me absolverá* de Fidel Castro, *La guerra de guerrillas* del Che Guevara.

[11] Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo*, México, FCE, 1990.

Por su parte, Antonio García de León, a propósito del memorial de agravios preservado por los indios de los Altos de Chiapas, define la utopía como proyecto subterráneo y ancestral de futuro, alimentado por las *luchas del pasado* y proyectado hacia un *porvenir indefinido*.[12]

Así pues, para analizar las utopías como discurso incorporado en cualquier género literario, es imprescindible examinar la posición de sus sujetos emisores y las circunstancias históricas y culturales de su producción simbólica. De hecho, la utopía —como discurso— puede estar presente tanto en relatos orales que transmiten la memoria de la comunidad, como en esos relatos complejos que son las novelas; tanto en la consigna de las manifestaciones políticas de izquierda: "¡Lucha, lucha, lucha! ¡No dejes de luchar, por un gobierno obrero, campesino y popular!", como en los postulados ideológicos de partidos afines.

La utopía que me ha interesado, por pertenecer a la temática literaria que estoy estudiando actualmente,[13] es la de la revolución y la sociedad socialistas, figurada en novelas mexicanas de la segunda mitad del siglo XX a nuestros días.

En *Yo soy David* de Alfredo Leal Cortés[14] y *Al cielo por asalto* de Agustín Ramos,[15] leemos la utopía de la revolución socialista —con las marcas ideológicas izquierdistas— y, simultáneamente, las marcas históricas y culturales locales. Como ambas novelas aparecieron después del movimiento estudiantil de 1968 (M68), resulta lógico leer en ellas destellos de aquel acontecimiento extraordinario, además de la visión del país que

[12] Antonio García de León, *Resistencia y utopía. Memorial de agravios y crónica de revueltas y profecías acaecidas en la provincia de Chiapas durante los últimos quinientos años de su historia*, vol. I, México, Era, 1985 (Problemas de México), p. 14.

[13] Véase la plataforma telemática "Literatura y Política en México. Siglos XX y XXI". En http://telematica.politicas.unam.mx/LITEX/Litex.php.

[14] Alfredo Leal Cortés, *Yo soy David*, México, Diógenes, 1970 (Escritores de lengua española).

[15] Agustín Ramos, *Al cielo por asalto. Primer acto*, México, Era, 1979 (Biblioteca Era, Serie Claves).

tenía la intelectualidad izquierdista de la época. Al conocer testimonios de primera mano, así como la producción gráfica y lírica creadas al calor del proceso, percibimos la intensidad de la experiencia social que iba dejando el hecho de haber osado expresar colectivamente "[…] la indignación ante la corrupción, la mentira, las palabras huecas; la exigencia de participación, de libertad auténtica; el anhelo confuso de encontrarse de nuevo con el pueblo", según las elocuentes palabras de Luis Villoro.[16]

Este filósofo, ex delegado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM ante la Coalición de Maestros, reconocida por el Consejo Nacional de Huelga, definió el carácter revolucionario del M68 así:

> […] fue "revolucionario" […] como irrupción […] de las masas, cuya presencia da testimonio de acto revolucionario. […] El instante de la liberación que vivieron los habitantes del Distrito [Federal] al adueñarse por breves horas de su ciudad fue una imagen, un signo, de lo que es una revolución auténtica (hoy vemos en señal lo que luego viviremos en realidad).[17]

A diez años del M68, Villoro consideró que la reacción de los estudiantes —tras haber vivido la utopía— a la masacre de Tlatelolco había sido

> […] un despertar de la conciencia de la realidad. Y tal vez quienes vivieron tanto la euforia de la libertad como su sangriento asesinato, estén ahora en situación de lograr aquella síntesis de entusiasmo y realismo, que entonces no fue posible.[18]

Esta declaración del filósofo, pronunciada en 1978, remite a la organización de nuevos partidos de izquierda que estaba

[16] Luis Villoro, "1968: Signo de revolución, señal de lo que viviremos…" (entrevista de C. Ruiz Funes), en *Revista de la Universidad*, vol. XXXIII, núm. 4-5, México, diciembre 1978-enero 1979, páginas amarillas.

[17] *Ibid.*

[18] *Ibid.*

ocurriendo entonces. Pero en la narrativa literaria la síntesis se expresó como una utopía revolucionaria que, si bien incorpora en su relato el desenlace trágico de la lucha organizada —y, por ende, la incertidumbre del futuro político y la incredulidad en la vía del diálogo público—, deja abierta la continuación de la lucha en un porvenir incierto.

En síntesis, la utopía resultante del M68 postula que la rebelión y la revolución son el proyecto futuro necesario para transformar a México, a pesar de que luchas pasadas que alimentan al proyecto hayan sido reprimidas y de que el futuro se avizore del mismo tenor. Por lo mismo, el relato de esta utopía es el de una lucha prolongada con muchas bajas en el camino, que serán el precio inevitable para alcanzar la victoria.

Yo soy David apareció en 1970. Se trató de la segunda obra literaria de Leal Cortés, periodista y narrador jalisciense nacido en 1931. (Me es imposible omitir ocupación principal y edad de este escritor, porque estoy convencida de que son factores determinantes de la estética y la escritura de esta novela). Su mayor originalidad reside en que su argumento no pretende ser la ficcionalización de un hecho histórico pasado (la Revolución mexicana o el M68), sino es el relato realista de una revuelta o levantamiento que está ocurriendo en el presente de la novela y cuyo desenlace queda abierto, pues la trama novelesca concluye sin que se sepa cómo terminará la revuelta.

El argumento es complejo aunque el discurso novelesco apenas alcance a darle cabida. Me explico: en un país innombrado pero probablemente hispanoamericano, el dictador David hace el balance de su vida privada y pública hasta el momento mismo en que está enunciando su relato, que es la noche anterior al día de elecciones presidenciales. En un lapso de seis horas aproximadamente (lo que llamamos el tiempo diegético de la novela), mientras el insomne David rumia sus recuerdos y remordimientos, su cinismo, su prepotencia, sus odios, las recientes órdenes de reprimir, los posicionamientos de sus colaboradores políticos, de los capitalistas, del embajador gringo, en

el país están sucediendo rebeliones regionales, atentados, sabotajes, la división del ejército… Los autores de atentados y sabotajes son estudiantes y militantes comunistas.

En toda la novela tiene preeminencia la voz de David, cuyo relato aporta al lector la información narrativa sobre cómo ha sido la historia del país bajo la dictadura de aquél, y cómo operan su clase política y hasta la oposición, resumida en un partido de izquierda que recibe dinero de la Unión Soviética y es manejado por Julio Ahumada, quien jamás es figurado en la novela como personaje presente; sólo es un nombre. Obviamente, la perspectiva del relato es la de David, por eso esgrime las acusaciones contra la entonces existente URSS. Los individuos opositores —que no colectivos como los estudiantes— son figurados con sus miserias morales y materiales. Los únicos convencidos de la utopía —pero a costa de su propia vida, como es la regla para los más castigados por el sistema social— son el trabajador ferrocarrilero y el campesino. *Yo soy David* puede ser leído como la alegoría del poder omnímodo y sempiterno del Estado (o del partido gobernante durante varios decenios), pues no sería verosímil que un individuo hubiera realizado tantas acciones. Su soliloquio tiene el aspecto del balance de un moribundo que encarna el poder dictatorial o de ser la pesadilla del partido en el poder en México, en vísperas de una elección presidencial particularmente difícil. Si la novela apareció en 1970, no es abusivo inferir que el autor implícito pretende correlacionar la ficción y la circunstancia de aquel momento, es decir, la elección presidencial de ese mismo año, ensombrecida por el M68.

El desequilibrio entre los personajes de *Yo soy David* se debe al predominio de la voz de este narrador autodiegético, sus abundantes pausas descriptivas para informar sobre los males del país como causas eficientes de la insurrección, y a que la configuración de personajes acusa técnicas realistas del siglo XIX, tales como la información sobre el origen social de aquéllos. Por eso opino que el discurso narrativo apenas logra contener al argumento.

Donde el autor implícito introduce soluciones de composición menos lentas es en la organización del discurso narrativo, pues la simultaneidad del soliloquio de David con atentados y sabotajes es solucionada con alternancia de hilos narrativos, cambios espaciales y de focalización por parte del narrador, y el empleo del tiempo presente que permite dejar abierta la novela. En consecuencia, ésta adopta la modalidad experimental del relato fragmentario que exige la colaboración activa del lector.

Nueve años más tarde apareció *Al cielo por asalto*. Fue la primera novela del hidalguense Agustín Ramos, nacido en 1952. La diferencia generacional y de dedicación exclusiva al oficio de escritor es decisiva para la configuración novelesca. En la novela es imposible establecer un argumento único pues los tres hilos narrativos que la componen están hechos de relatos breves. Cuando aparece relatada la revolución, sus actores son nuevos, desvinculados de los personajes que habían tenido presencia frecuente en los pasajes anteriores. La fragmentación, las discontinuidades, las prolongadas reflexiones casi ensayísticas, además del diseño retórico de la escritura posibilitan variadas lecturas. Es inevitable pensar que su modelo estético fue *Rayuela*, de Julio Cortázar.

La unidad de este texto novelesco se sostiene en la perspectiva del narrador autodiegético; perspectiva nutrida en la cultura izquierdista de los años setenta del siglo XX. En esta década, la conmemoración del centenario de la Comuna de París favoreció volver a leer la valoración hecha por Karl Marx: él había empleado la metáfora del "asalto al cielo" para definir la proeza de los comuneros de París, en 1871. En aquel contexto de repunte del marxismo, quien hubiera leído a sus clásicos habría terminado por entender que varios de los relatos breves e inconexos —desde el punto de vista secuencial— que hay en *Al cielo por asalto*, son alegorías fantásticas de teorizaciones marxistas o de episodios del M68; son anécdotas que devinieron leyendas en la Ciudad Universitaria; son reescrituras de episodios

de la Comuna de París, del congreso bolchevique de Petrogrado, de la fundación de la IV Internacional (trotskista); son premoniciones bíblicas o mayas de que el final de la injusticia está próximo.

La figuración de la revolución socialista se va deslizando en la reescritura de los episodios históricos mencionados y se despliega completamente en el "desenlace". Al llegar a este pasaje, el narrador sale de su encierro (alegoría del aislamiento exigido por las arduas lecturas teóricas que lo llevan a soñar el derrumbe del capitalismo) para enterarse de que la revolución ya comenzó pero sin él ni sus camaradas; pues estudiantes más jóvenes, junto con obreros y campesinos ya se están organizando en milicias para la defensa del nuevo Estado. Así descubrimos que la novela fue la odisea de muchachos izquierdistas en busca de un destino que no sería suyo, sino de otros jóvenes. Ahí está la utopía: una nueva generación, ajena a la del narrador autodiegético, será la que pueda hacer la revolución. Sin embargo, al culminar el pasaje, el tiempo verbal del relato cambia el pasado inmediato por el presente, y el narrador asume la función que le toca en la revolución, la de asaltar el cielo apuntando con un cañón antiaéreo a un cazabombardero invasor. Dentro del relato novelesco esta acción es verosímil en relación con el título. Además, la novela misma es la demostración de que también desde la literatura puede asaltarse el cielo de las convenciones literarias, como dijo un crítico.

Por todo lo anterior, me despreocupo de establecer un argumento en *Al cielo por asalto*, y prefiero leerla como condensación de los sueños utópicos de la generación izquierdista que emergió en los años setenta.[19]

Las dos novelas examinadas confirman el papel que la literatura desempeña en la construcción del imaginario social sobre

[19] Al respecto, mi estudio más amplio es *Al cielo por asalto: estética y utopía en la literatura de izquierda*, México, 1988 (tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, FFyL-UNAM).

la revolución socialista como aspiración teleológica para revertir el sistema imperante, o dicho de modo más utópico, para "cambiar al mundo". Empero, las poéticas novelescas llevan a diferentes resoluciones simbólicas de la utopía.

En *Yo soy David*, la estrategia narrativa realista pretende la ilusión de veracidad probable, puesto que induce a hallar semejanzas con la realidad extratextual de los lectores mexicanos. Las relaciones causales entre los episodios y la figuración de los personajes evidencian que en la novela, la configuración de la utopía no puede desprenderse del discurso periodístico (por eso mencioné que Leal Cortés es o fue periodista). Pero el discurso utópico termina imponiéndose gracias a que el narrador nunca precisa dónde, cuándo y quién (información imprescindible en el discurso periodístico), y así evita la identificación precisa de la realidad extratextual.

En *Al cielo por asalto*, la polivalencia del título y la fantasía desbordante se desentienden de la veracidad; antes bien, liberan la imaginación para que la historia y el mito se fundan por arte y magia de la escritura. Lo único que pretende demostrar esta novela es que la revolución es el sueño construido con la historia de las experiencias del pasado. La genealogía de aquélla se inicia con la Comuna de París y culmina con el augurio del final de un mundo injusto.

Así pues, la circunstancia histórica post M68 propició que Alfredo Leal Cortés y Agustín Ramos, dos escritores de generaciones y estéticas diferentes, coincidieran en la voluntad de hacer de la literatura su trinchera de posicionamiento político ante los lectores y el campo literario, y se aventuraran a soñar, literalmente, la utopía de la revolución socialista. Por más diferenciadas que sean sus estrategias narrativas, el hecho de que las dos novelas figuren a estudiantes aliados con obreros y campesinos prácticamente ilustra la citada consigna de "¡Lucha, lucha, lucha! ¡No dejes de luchar, por un gobierno obrero, campesino y popular!", y expresa la intensidad de aquella utopía en el imaginario de los años setenta del siglo XX.

Otra vertiente de la utopía novelada de la revolución socialista es la formada por algunas novelas que tematizan la guerrilla, no con propósitos testimoniales o memoriosos, sino para deslizar el discurso utópico de que la revolución, no obstante sus derrotas o repliegues temporales, terminará por triunfar en el futuro. En algunos casos, la utopía consiste en figurar que el gobierno acepta dialogar con los guerrilleros. Ejemplos de esta tendencia son varias obras aparecidas en los años ochenta del siglo pasado: *La revolución invisible*, de Alejandro Íñigo; *Ya despunta la aurora*, de Héctor Raúl Almanza y *El terrorista*, firmada con un seudónimo, Jozar Lego.[20]

Finalmente, en la novela *Las armas del alba*, de Carlos Montemayor,[21] publicada por primera vez en 2003, la utopía no es el tema[22] toda vez que aquélla ficcionaliza un suceso verídico: la masacre del 23 de septiembre de 1965, en Ciudad Madera, Chihuahua, perpetrada por el Ejército mexicano contra un grupo de jóvenes profesionistas de origen campesino que habían asaltado el cuartel militar local. Sin embargo, la utopía se hace presente en los argumentos que sustentan los planes de acción de personajes literarios correspondientes a guerrilleros que realmente existieron; por ejemplo, Arturo Gámiz, quien reflexiona:

> Los dirigentes comunistas y socialistas tienen dinero para otras cosas, no para hacer la revolución ni tomar las armas. […] hacen planes perfectos sobre la revolución. […] Pero no es así de fácil organizar un movimiento revolucionario. No habrá docenas de guerrillas […] Se trata de iniciar la acción y no importa si son cinco o seis mil

[20] Conozco un solo caso de utopía novelada del socialismo: *Cuando el aire es azul* de María Luisa Puga.

[21] Carlos Montemayor, *Obras reunidas I. Guerra en El Paraíso. Las armas del alba*, México, FCE, 2006.

[22] Esta afirmación es preliminar, basada únicamente en la categoría de *tema* principal a partir del análisis narratológico. Sin embargo, un examen que se abocara exclusivamente a las argumentaciones podría admitir la preeminencia del discurso utópico en las perspectivas de los personajes o actores, por ejemplo, y sus hipótesis serían diferentes.

> guerrilleros, sino quince o veinte, como nosotros. […] Los que dicen que hay que esperar a que se den todas las condiciones […] pueden seguir cómodamente esperando. Nosotros debemos concentrarnos en los hechos. Queremos cambiar el mundo. Nuestro deseo es cambiar el mundo y eso nos llevará mucho tiempo.[23]

Leyendo tales argumentos así como otros afines, expresados en diversos episodios de la novela, es de reconocer la importante contribución de la Revolución cubana a la utopía.

El presente estudio es un primer acercamiento al tema de la utopía de la revolución socialista en la novelística mexicana, desde los años setenta del siglo pasado hasta el siglo XXI. En esta ocasión los análisis preliminares demostraron que las fuentes de las utopías en el siglo XX se hallan en la trama histórica y cultural que marca a cada escritor. Trama cuyo fondo común es el anhelo de cambiar el sistema imperante.

[23] Montemayor, *op. cit.*, p. 502.

DESTINO: LA HABANA. *GUANTANAMERA* Y LA *ROAD MOVIE* CUBANA

Nadia Lie
Universidad Católica de Lovaina (Bélgica)

El género de las *road movies* suele evocar narrativas de evasión y liberación en un contexto norteamericano. Como lo indica el título de la película paradigmática del género, *Easy Rider* de 1969, los viajes de las *road movies* suelen ser fáciles en el orden práctico y llevar por territorios extensos cuyos horizontes se pierden. Generalmente los protagonistas son hombres que se desplazan mediante un vehículo motorizado —coche o motocicleta— , y que viajan por el mero placer de viajar. A menudo, los viajes carecen de propósito concreto, y el camino aparece como el verdadero destino de los viajantes.[1]

Esta breve descripción del género suscita la curiosidad acerca de las *road movies* cubanas. ¿Cómo puede funcionar un género

[1] "A prescriptive definition of the road movie would doubtless focus on automobiles or motorcycles as the center of narratives about wandering or driven men who are or eventually become buddies. Structurally, the narrative develops forward, usually along a linear path, as an aimless odyssey toward an undefined place of freedom. Encounters are episodic and disconnected and traveling shots of open roads and landscapes are the stylistic heart of the genre", en Corrigan & White, *The Film Experience*, Boston, Bedford/St Martins, 2004, p. 318.

que transmite esencialmente el placer y la facilidad del viaje en un país conocido por la escasez de medios de transporte y la reglamentación estricta en materia de desplazamiento? ¿Y cómo trasladar los códigos de libertad de la ruta a un país relativamente pequeño, cuya forma isleña confiere al movimiento una limitación natural y omnipresente? ¿No constituye la asociación de términos "*road movie*" y "Cuba" una especie de *contradictio in terminis*?

La respuesta parece ser afirmativa, pero se halla contradicha inmediatamente por una comprobación: en los últimos 15 años, han aparecido varias películas cubanas o en coproducción que integran elementos de las *road movies* o incluso se clasifican inequívocamente como tal. Si bien la presencia de las *road movies* en América Latina está atrayendo un interés creciente por parte de los especialistas del género —gracias al éxito de *Y tu mamá también* (2001) y *Diarios de motocicleta* (2004) principalmente—, Cuba parece haber anticipado este auge al incorporar códigos de las *road movies* en su lenguaje fílmico desde mediados de los noventa. Me refiero a la película *Guantanamera* (1995), escrita y dirigida por Juan Carlos Tabío y Tomás Gutiérrez Alea, quienes ya habían proporcionado el año anterior la más exitosa película cubana de las últimas décadas: *Fresa y Chocolate*. Así, *Guantanamera,* eclipsada un tanto en su momento por su antecesora, recibe, sin embargo, una importancia particular como el último filme de Tomás Gutiérrez Alea, quien falleció poco después, en 1996.[2] En lo que sigue, no obstante, no me centraré tanto en *Guantanamera* como parte de la obra de Gutiérrez Alea, cuyo legado importantísimo al cine se está redescubriendo actualmente, sino más bien como muestra de la variante cubana del género de la *road movie*.

[2] "Sabía que después de terminada *Guantanamera* nada iba a ser igual. [Gutiérrez Alea] Estaba entregando su último aliento en ella", en Mirtha Ibarra [ed.], *Tomás Gutiérrez Alea: volver sobre mis pasos. Selección de textos por Mirtha Ibarra*, Madrid, Ediciones Autor, 2007, p. 390.

Después de un análisis de este filme crucial, me detendré brevemente en algunas películas más recientes, a saber *Miel para Ochún* (2001), *Viva Cuba* (2005), *Lista de espera* (2000) y *Habana Blues* (2005), todas —como veremos— comparten importantes características con *Guantanamera*, a la vez que destacan rasgos peculiares.

Guantanamera cuenta la historia de Georgina, quien debe llevar el cuerpo de su tía Yoyita, desde Guantánamo a La Habana. Para hacerlo, se desplaza en un taxi conseguido por su marido Adolfo, un alto funcionario en el mundo funerario. Los acompaña un viejo amigo de la familia, Cándido, quien siempre estuvo enamorado de Yoyita, además del chofer Tony, cuya misión es seguir al coche fúnebre que lleva a la difunta en un ataúd. El viaje tropieza con varios contratiempos, entre otros, porque Adolfo propone cambiar de coche fúnebre en cada provincia con el fin de respetar la cuota prevista por el gobierno en cuanto a consumo de gasolina por coche fúnebre. Espera con esta propuesta dar impulso decisivo a su carrera de alto funcionario en la administración. Cuando llegan a La Habana, sin embargo, resulta que se produjo una confusión de ataúdes —algo advertido por Cándido, quien se muere al descubrirlo, y por Adolfo, quien decide callarse—. Simultáneamente, Georgina, exasperada por el carácter cada vez más despótico de su marido durante el viaje, decide dejarlo y optar por Mariano, un camionero y ex alumno suyo, quien acaba de recorrer el mismo trayecto desde Guantánamo a La Habana.

La transformación que sufre Georgina, de ama de casa desilusionada a mujer emancipada, recuerda que el viaje en la mayoría de las *road movies* tiene una doble dimensión: física y espiritual a la vez. (Otro ejemplo claro es *Diarios de motocicleta*, en la que esta transformación de Ernesto al futuro Che, incluso constituye el argumento principal del filme). Implica, en el caso de Georgina, reencuentro con su identidad auténtica: la de mujer de talento, quien había enseñado con pasión y espíritu crítico Economía en la universidad, hasta que se cansó de toparse con

algunos colegas particularmente doctrinarios. Al final del viaje Georgina afirma no solamente su derecho a optar por el amor, sino también su decisión de aceptar una propuesta en la radio, que le permita precisamente seguir defendiendo esta libertad de expresión que tanto le ha faltado. El desenlace romántico de esta comedia divertida simboliza, en un nivel más profundo, la afirmación del individuo frente al sistema, representado en la película por el marido Adolfo, e implica en realidad una inversión de los códigos de las *road movies*. Si en las *road movies* tradicionales los protagonistas suelen figurar la oposición a la sociedad desde el inicio, apareciendo como proscritos o '*outlaws*' (*Bonnie & Clyde*) o representantes de la contracultura (*Easy Rider*), en *Guantanamera* el viaje se emprende originalmente por un propósito convencional (un entierro) y bajo el impulso de quien representa el conformismo total: Adolfo. El inconformismo, más bien, en la figura de Georgina, es el resultado del viaje, en vez de su punto de partida.

También el viaje mismo destaca esta inversión de códigos del género. Si el viaje típico en las *road movies* se hace con toda libertad, sin plan o con una idea vaga del destino, aquí el viaje se inicia con una descripción minuciosa de la trayectoria por recorrer. La presión temporal que acarrea el horario impuesto por Adolfo, quien considera cualquier interrupción como un grave contratiempo, contrasta marcadamente con la libertad temporal experimentada en la *road movie* original; la escena inicial de *Easy Rider* es emblemática a este respecto, en la que los motociclistas tiran su reloj antes de ponerse en camino. La obsesión de Adolfo por cumplir con su plan y su actitud dictatorial durante el viaje mismo convierte el coche en un lugar realmente claustrofóbico, en que la tensión sube tanto que Cándido, a pesar de su edad avanzada, decide salirse del coche y continuar por sus propios medios. Antes que espacio de evasión, el camino aparece como un área de estricta reglamentación, y de decisiones absurdas, como advierte Georgina cuando su marido da luz verde para iniciar el primer traslado del ataúd a otro

coche fúnebre. "Pero esto le está costando lo mismo al país, Adolfo", le dice la ex profesora de Economía a su marido, pero él replica que en papel producirá un ahorro, "Y tú sabes cuán importantes son las cifras y las apariencias en este país, mi querida". Más que el gasto real, cuentan las cifras en papel, y este declive es sintomático de la discrepancia que denuncia la película entre el mundo de las cifras y de las palabras, por un lado, y el mundo de las cosas reales, por el otro.[3]

Al respecto, se saca un provecho directo del género de la *road movie*, que permite incorporar en una historia *ficticia* las imágenes *verídicas* del paisaje real o de la ruta efectiva, característica que apunta a la influencia que ejerció el neorrealismo italiano sobre el género por sus narrativas de desplazamiento tempranas, *La Strada* (Fellini), *Ladri di bicicleti* (Di Sica), y también sobre Gutiérrez Alea mismo, quien se formó cinematográficamente en Roma en los años cincuenta.[4]

Así, las noticias oficiales en la radio, que señalan cómo la política de agricultura ha permitido otra vez batir todos los récords, se acompañan de imágenes de un país en bancarrota, donde la gente intenta sobrevivir mediante el mercado negro y la carencia de medios de transporte constituye un problema dramático. Los *traveling shots* —especialidad de las *road movies*— muestran efectivamente cómo el taxi comparte la carretera con carros tirados por bueyes, y con camiones que —una vez descargados— sirven de autobuses improvisados, y durante estas tomas, la película evoluciona hacia un estilo docu-

[3] No por nada, la declaración de amor de Mariano se hace en dos cartas clandestinas, cuyo contenido sólo podemos adivinar por la expresión de alegría en la cara de Georgina, mientras las lee. La palabra auténtica queda lejos de la falsa retórica de Adolfo, o el discurso oficial en la radio nacional

[4] Una entrevista con Gutiérrez Alea recogida en Mirtha Ibarra [dir.], *Titón: de La Habana a Guantanamera,* Madrid, Producciones Brothers and Sisters, 2008, da cuenta de la importancia de este periodo "italiano" para su formación. Para la dimensión internacional de la *road movie*, véase especialmente Devin Orgeron, *Road Movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*, Nueva York/Basingstoke, Palgrave, MacMillan, 2008.

mentalista.[5] Ni siquiera hay suficientes coches para llevar a cabo el plan de Adolfo, ya que la confusión final es producida por el hecho de que el ataúd de Yoyita tenga que viajar con otro más en el mismo coche fúnebre. Es, en gran parte mediante este discurso *visual,* como se denuncia la retórica falsa de estadísticas y noticias gubernamentales. Es más, el error principal de gente como Adolfo, así sugiere *Guantanamera*, consiste en *no ver* o *no querer ver* los problemas reales de la gente. Es simbólico que Adolfo, quien ocupa el asiento delantero, no se fije nunca en el camino, ya que siempre está hundido en sus formularios; es simbólico también que decida tapar rápido el ataúd cuando descubre la confusión entre los difuntos; es simbólico, finalmente, que no vea que su mujer se aleja de él durante la oración fúnebre que pronuncia por Yoyita y Cándido, dos almas cuya unión en la muerte celebra con elocuencia, sin darse cuenta que en el mismo momento su propia mujer se aleja de él y del cementerio en brazos de su nuevo amante.

El tema de ver o no ver, que se relaciona íntimamente con la *road movie*, género que —como he dicho— resulta particularmente idóneo para incorporar imágenes reales y casi documentalistas en la ficción, también se explicita en otros momentos de la película. Así, el parabrisas del camión que conduce Mariano va adornado de las letras "para tus ojos", exhortando al espectador en la sala a ver también, por debajo de la comedia romántica, la realidad del momento. Y el difunto, con el que se confunde el cuerpo de Yoyita, murió por no haber visto el precipicio al que se acercaba. Sin embargo, donde el tema de ver o no ver recibe especial relevancia es en las escenas donde aparece, siempre de manera imprevista, una niña de pelo rizado

[5] *Cfr.* "Hay algo clave aquí: la película es, en el fondo, un documental. El absurdo contenido en la película es un absurdo que no está violentando una realidad, sino que forma parte de esa realidad […] Toda esta situación kafkiana que se desarrolla en la película es, aunque parezca asombroso, una situación verosímil, tratada de una manera realista", en José Antonio Evora, *Tomás Gutiérrez Alea,* Madrid, Cátedra, 1996, p. 61.

y vestida a la antigua. Como lo explica un narrador anónimo hacia el final de la historia, esta niña enigmática, de aspecto europeo, representa en realidad a la diosa Ikú, quien trajo, según la mitología yoruba, la muerte a la tierra para que las cosas pudieran rejuvenecerse. A esta concepción positiva de la muerte, la película añade una particularidad visual: sólo pueden ver a la diosa Ikú quienes se encuentran cerca de la muerte, gente de edad avanzada, como Yoyita y Cándido, quienes fallecen en la película, pero también gente condenada a desaparecer por otros motivos, como Adolfo. El que al final de la película, cuando se queda solo en su pedestal, llame a la niña desconocida hacia él para que le tienda una escalerita, indica que también agoniza, en esta película, el mundo de la fijeza administrativa que representa Adolfo. Recibe así una extraña resonancia el eslogan "socialismo o muerte", que se reproduce al inicio del viaje, cuando las luces del taxi iluminan de repente estas letras al doblar una esquina, junto con la imagen de la niña que, inclinándose sobre la "m", parece exhortar a esta segunda opción ideológica.

Esta exhortación indirecta, sin embargo, no se hace de manera triste o resignada, ya que la muerte, en la concepción yoruba, recibe una connotación positiva: haciendo posible el rejuvenecimiento necesario de la tierra.[6] En esta significación positiva de la muerte reside, a mi modo de ver, la diferencia principal entre *Guantanamera* y otra película de Alea, cuya evidente intertextualidad con nuestro filme merece un estudio aparte: *Muerte de un burócrata* de 1966. Baste en este contexto observar que, si en esta película la muerte aparece con su significado corriente, de finalización de la vida, en la de 1995 ob-

[6] También Otero, quien analiza la mitología yoruba en *Guantanamera*, otorga una interpretación política a este aspecto de la película: "The recitation of the Yoruba myth also calls for a cleansing of Cuban political culture", Soliman Otero, "Iku and Cuban nationhoad: Yoruba mythology in the film Guantanamera", en *Africa Today,* vol. 46, núm. 2, Bloomington, 1999, p. 123. Su artículo contiene además una versión escrita del mito de Ikú tal como es contado en la película.

tiene ese significado mucho más positivo, como posibilidad de cambio y condición de rejuvenecimiento. Además, mediante el género *road movie* y la figura de la movilidad que la impregna, Alea logra mostrar que este cambio necesario ya se abre camino en la sociedad de su tiempo —un aspecto que falta en *La muerte de un burócrata*, donde la sátira pasa por el lenguaje exclusivo de lo grotesco y de lo absurdo. Así, el coche no constituye únicamente el lugar claustrofóbico donde reina Adolfo, sino también el espacio de Tony, el taxista que, sin oponerse abiertamente a Adolfo, ejemplifica el nuevo espíritu emprendedor del país. Tony llena su coche de productos agrícolas comprados en el camino y pagados en dólares, asegurándose que sus pasajeros tengan algo de comer, mientras Adolfo descubre que sus pesos cubanos ya no valen nada y que impera el "no hay" en los restaurantes y bares estatales.

Cuando el administrador se ve obligado a dejar el coche, incluso Tony organiza una escapada a un paladar —un restaurante todavía semiclandestino en esa época—, en el que se come bien y se resucitan viejos amores. Y allí descubrimos otra característica de las *road movies* cubanas: si los lugares de tránsito por los que pasan los viajeros en una *road movie* tradicional (moteles, restaurantes de carretera) suelen aparecer como zonas de anonimato o de pérdida de identidad (los llamados "no-lugares" o "non-lieux" en la terminología de Marc Augé), en el contexto cubano ocurre exactamente lo contrario: surgen como sitios en los que aparece un auténtico sentido de solidaridad, o una identidad perdida. Es en estos lugares en los que Georgina se encuentra —de manera imprevista, es decir, sustraída a cualquier plan— con Mariano, y descubre que la sigue queriendo. Allí es donde reaparece el tiempo pasado mediante recuerdos, y en que los sentimientos auténticos se revelan. Resulta inevitable, en este contexto, traer a colación otra película cubana también, de Juan Carlos Tabío, que se desarrolla enteramente en una estación de autobuses. Me refiero, claro está, a *Lista de espera* (2000), que toma como argumento la imposi-

bilidad misma de viajar por un defecto técnico del autobús, y la transformación que esto acarrea en un nivel social. Se forma efectivamente, en este lugar mismo de tránsito, una verdadera sociedad utópica, con claras resonancias socialistas, que constituye el mejor ejemplo de este uso especial de lugares de tránsito que caracteriza a la *road movie* cubana, al tiempo que apunta a lo que quizá podría verse como variante del género: la *road movie* fracasada, caracterizada por el motivo del viaje frustrado o postergado.[7]

Pero volvamos a *Guantanamera* para reflexionar en un aspecto cuya importancia ya se deduce del propio título: la música. Comparte *Guantanamera* esta atención especial con muchas *road movies*, como nos recuerda la famosa canción "Born to be wild", más que los diálogos mismos explicita el espíritu inconformista de los protagonistas de *Easy Rider* (la primera película norteamericana en integrar la música rock). En el caso de *Guantanamera*, la canción alude, en primer lugar, a la dimensión alegórico-nacional de la comedia, ya que se trata de la melodía popular que más identifica a Cuba en el ámbito internacional. La película también otorga una función especial a la canción cuando el cantante, en cada estribillo, resume parte de la historia relatada. Esto recuerda el uso original de la canción que, según algunos, fue introducida en un programa de radio por Joseíto Fernández, en la Cuba de los treinta. Al igual que el cantante de *Guantanamera*, José Fernández solía improvisar la letra de los estribillos para resumir, en su caso, no tanto una historia ficticia como los sucesos reales de su tiempo. La canción funcionaba igual que una especie de crónica cantada e improvisada de la actualidad, función que asume por igual el cantante de *Guantanamera* (y, a través de esta instancia, quizá, los mismos guionistas del filme). Llama la atención, que hacia el final de la película el cantante-narrador deja de lado su finalidad me-

[7] Para otro ejemplo de esta subcategoría, véase *Lake Tahoe* (2009) de Fernando Eimbcke.

ramente narrativa para adjudicarse una tarea crítica y profética. Adolfo queda caracterizado como "un hombre sin principios ni pudor" y el cantante profetiza el desenlace negativo para él mediante las palabras: "tu batalla está perdida", profecía comprobada poco después por la aparición de Ikú y la capacidad que tiene Adolfo de verla. Finalmente, cabe señalar que el título adquiere un sentido suplementario al referir la procedencia geográfica de la difunta y su sobrina, ambas llamadas Georgina (ya que Yoyita es deformación afectiva de este nombre), e ilustrativas de un espíritu travieso (el apellido de Yoyita es por igual así: Travieso) aunque, en el caso de Georgina, se encuentra temporalmente sofocado por la vida aburguesada que lleva con su marido. Bajo el efecto del viaje, el espíritu travieso de Yoyita se transforma en la rebeldía abierta de Georgina contra lo fijo y dogmático, personificado por su marido, pero presente también en la universidad, de la que egresó. Aunque integrados en una comedia divertida, estos motivos recuerdan la antigua asociación del oriente de la isla con el espíritu revolucionario mismo, ya que la provincia fue cuna de la Revolución cubana, e incluso —como lo recuerda casualmente un guía en Bayamo, cuando pasamos por esta ciudad— de la resistencia contra el poder colonial, precisamente por las prácticas de contrabando, que ahora parecen prolongarse en las del mercado negro que tanto prospera al lado del camino. Con todo, la dirección del viaje, desde el oriente de la isla hacia la capital, implica, en cierto sentido, que el viaje ficticio dobla el viaje mítico de los guerrilleros de la Sierra Maestra, por lo cual, la película simboliza, desde una perspectiva del imaginario geopolítico, la reintegración del espíritu auténticamente rebelde y libertario al mundo del poder centralizado. El que esta dirección tenga importancia especial en la historia queda sugerida al inicio de la película, en que el cantante llama explícitamente la atención sobre el sentido occidental del mismo. Este elemento ayuda también a inscribir la película en el género *road movie*, ya que los viajes de esta clase de cintas cinematográficas suelen hacerse en dirección

occidental; detalle que recuerda su afinidad con el *Western* como género precursor.

Con todo, *Guantanamera* ejemplifica un uso político del estilo, que consiste en defender una línea antidogmática dentro de la Revolución, y que lleva a subvertir algunas características del género, al tiempo que se preserva su inspiración básica: la de expresar el deseo de libertad del individuo frente a las restricciones sofocantes de la sociedad.[8] Uno de los especialistas del género, David Laderman, identifica de manera certera el núcleo de las historias de las *road movies* efectivamente con la rebelión *versus* el conformismo de la sociedad, sólo que en el contexto cubano es imposible representar el mundo de la ruta en sentido tradicional: como espacio de evasión y liberación.

Por otro lado, la figura del taxista Tony, y el efecto benéfico de lugares clandestinos por los que se transita, como el paladar, convierten la *road movie* en instrumento eficaz para dar fe de cambios ya en curso, y registrados por una cámara para los ojos que lo quieran ver. Además, es significativo que esta película date del periodo especial, en el que los cambios en el bloque soviético eran recientes (el concepto de perestroika incluso emerge por boca de Adolfo en la disputa final para incriminar a su esposa): observan Cohan y Clark, editores del *Road Movie Handbook*, que el género suele aparecer en momentos de transformación y de crisis.[9] No es de sorprender que haya surgido en el contexto cubano, a mediados de esta década, en que Cuba

[8] Esto también está en consonancia con la personalidad de Tomás Gutiérrez Alea, tal como se define en el reciente documental "Titón: de La Habana a Guantanamera"; el cual, además alude a la *road movie* al iniciarse con una escena en la que nos subimos, con Gutiérrez Alea y Mirtha Ibarra, a un coche.

[9] "a road movie provides a ready space for exploration of the tensions and crisis of the historical moment during which it is produced. Key moments in the history of the road movie tend to come in periods of upheaval and dislocation […] or in periods whose dominant ideologies generate fantasies of escape and opposition", Steven Cohan & Ina Rae Clark [eds.], *The Road Movie Handbook*, Nueva York, Routledge, 1997, p. 2.

sentía fuertemente la presión de reinventarse mientras persistían también líneas conservadoras.[10]

Quizá se pueda leer la popularidad del género *road movie* en los últimos años, cuando de Cuba se trate, en este contexto: como síntoma de la crisis por la que atraviesa la isla, y expresión del deseo porque las cosas se muevan y se transformen.[11] Pero también existe otra explicación. Señala Corrigan,[12] que el género *road movie* aparece en un contexto en que la noción de familia atraviesa una crisis. Es de notar que la figura de la familia desgarrada, que también aparece al final de *Guantanamera* (ya que allí nos enteramos de repente que Adolfo y Georgina son padres de una hija que se fue a Miami), está en el centro de dos *road movies* cubanas de este milenio: *Miel para Oshún* (2001) y *Viva Cuba* (2005). Si bien se trata de dos películas de estilo diferente, la primera pertenece al género dramático y la segunda integra elementos del cuento de hadas, coinciden en el hecho de relatar la búsqueda de uno de los padres por un hijo, y que ello implica recorrer la isla desde La Habana hacia el oriente de la isla. En el caso del filme de 2001, premiada como mejor película iberoamericana en 2002 y dirigida por el recién fallecido Humberto Solás, un tal Roberto regresa a Cuba después de 32 años para buscar a su madre.

[10] Según Schumann, la película sin embargo, fue criticada abiertamente por Fidel Castro, tres años después de su salida, en febrero de 1998, en Peter B. Schumann, "El cine cubano en el contexto de la política cultural", en Janett Reinstädler & Ottmar Ette [eds.], *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba,* Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2000, p. 131.

[11] Rodríguez-Mangual también hace hincapié en la dimensión política de esta película, que ella considera como una "alegoría nacional". "And I want to propose that *Guantanamera* in its allegorical disposition is an agent of cultural change in the midst of this crisis. It is a national allegory, and thus a public, collective story, that is accompanied by the speech of the others who have been otherwise left out of the dominant discourse", en Edna Rodríguez-Mangal, "Driving a dead body through the nation: death and allegory in the film *Guantanamera*, en *Chasqui*, vol. 31, núm. 1, mayo de 2002, p. 54.

[12] Timothy Corrigan & Patricia White, *The Film Experience: and Introduction*, Boston, Bedford's, 2004, p. 145.

Se entera, por su prima Pilar, de que su exilio correspondió en realidad a un secuestro, y que su madre cayó después en grave depresión. Siguiendo sus pasos, y ayudado por su prima Pilar y el taxista Antonio, vuelve finalmente a reunirse con su madre en Bacacao, en el extremo oriente de la isla. La ruta hacia ella muestra los problemas de transporte, que ya habíamos encontrado en *Guantanamera* (y *Lista de espera)*: el coche en que viajan se avería dos veces y el viaje prosigue por los medios que sea: camión, autobús, bicicleta y a pie. La dificultad del viaje, antes que denunciar problemas administrativos del momento, simboliza, en este caso, la dificultad de sobrevivir en Cuba; es significativo que sea gracias a Pilar, entrenada en sobrevivir en La Habana —como admite ella misma al principio de la película—, que los tres lleguen a su destino.

Existe en esta película congruencia entre los contratiempos con el transporte (por avería o robo) y las confesiones acerca de un sufrimiento personal, pero el coche —viejo y poco fiable en cuanto a funcionamiento— no sólo representa las vidas dañadas que lleva dentro, sino que se convierte en un sitio de encuentro mismo, según el modelo de las *road movies* cubanas; en un momento dado, el coche-taxi se transforma en un espacio en que los tres se cuentan la vida y comparten una botella de ron antes de pasar allí la noche, obligados por la avería. La ruta misma aparece no solamente como símbolo de la vida difícil y accidentada que llevan —tanto fuera como dentro de Cuba—, sino también como puente que permite unir lo que se separó: el mundo del padre emigrado con el de la madre abandonada. Avanzar por la ruta implica regresar en el tiempo, ya que la madre volvió hacia el lugar donde inició su vida de progenitora joven; de manera simbólica vive precisamente en el lugar donde el río Miel desemboca en el mar; un punto de origen, y de confluencia. Lejos de perfilarse como un camino de evasión, la ruta representa aquí una vía entre dos universos que se separaron, a causa —ironía trágica— por el deseo de evasión que normalmente se connota positivamente en la *road movie*.

La misma figura aparece en *Viva Cuba*, película premiada en el festival de Cannes, pero atacada por exilados cubanos en Francia por su carácter mistificador de la dura realidad cubana. Cierto que esta coproducción franco-cubana se distingue de las anteriores por la facilidad sorprendente con la que los dos niños —que aquí tienen el papel de protagonistas— logran desplazarse hacia el oriente de la isla, a pesar de no tener dinero ni documentos de identidad. Al integrar elementos de narrativa picaresca, los niños logran recorrer una enorme distancia gracias a su inventiva y travesuras, y ponen el ejemplo al mundo de los adultos: sólo la solidaridad y la amistad permiten avanzar y llegar al destino. Si la ruta desemboca en el reencuentro con el padre divorciado, quien abraza a su hija, la ilusión de una reconciliación es temporal, ya que la película termina con la imagen de los padres peleándose, y los niños escapándose otra vez, hasta llegar a orillas del mar, verdadera pantalla de los sueños de escape y evasión, en el caso de Cuba.

Aunque las películas tratadas hasta aquí confieren otro sentido a la ruta de *Guantanamera* —donde aparece como vía de crecimiento personal e individual, mientras que en las dos *road movies* mencionadas cae el acento en el deseo opuesto, de reinsertarse en una comunidad perdida, especialmente parental—, llama la atención que las tres *road movies* configuren el oriente de Cuba como tierra utópica por oposición al mundo urbano, identificado con el poder centralizador, o sociedad enajenante. Si la *road movie* norteamericana lleva tradicionalmente al oeste, la cubana suele ubicar la tierra de armonía y libertad en el oriente. Sin embargo, con la película *Habana Blues* (2005), hecha por el director español Benito Zambrano, en homenaje a su formación cinematográfica en Cuba, notamos también la productividad de códigos de las *road movies* en el espacio urbano. De hecho, reintegrando además la música rock (ahora en su expresión cubana) al género *road movie*, este filme guarda una íntima relación con el género, incluso si no se muestra un viaje tal cual.

Pertenece, más bien como *Lista de espera*, a la subcategoría de la *road movie* fracasada, ya que el viaje no se cumple en el caso de uno de los protagonistas. Pero la perspectiva del viaje (hacia Estados Unidos o Europa) domina en esta película, así como la imagen del coche que comparten los dos amigos rockeros y en el que llevan por toda La Habana a una cazadora de talentos española. También, el cartel de la película y solapa del DVD indican el lugar central que ocupa el automóvil como icono de la historia, ya que muestran, bajo forma de dibujo, a la agente española, ladeada por los dos amigos cubanos y desplazándose en un vehículo.

Las imágenes de la vida habanera real, transmitidas en un estilo documentalista y filmadas desde un auto con la técnica típica de *road movie* (en *traveling shots*), deja una impresión fuerte del movimiento musical habanero en toda su diversidad, inclusive sus aspectos contraculturales; aparece un grupo de *hard rock* gritando rebeldía, y migramos por varios sitios de la cultura *underground*. Sin duda, sería ingenuo pensar que esta cinta, que tematiza el peligro de la comercialización de estas expresiones culturales de descontento o malestar, no haya pensado ella misma en el posible beneficio comercial que pudiese sacar de esta corriente (apareció un CD con las canciones). Pero también recuerda, a través de una historia algo esquemática, una cosa fundamental a la hora de dedicarse a la labor intelectual que representa el estudio de un género cinematográfico desde una perspectiva intercultural.

Lo que recuerda *Habana Blues*, en última instancia, es que "partir" —el gesto fundador de la *road movie* norteamericana— representa, en el caso de Cuba, más que un problema práctico, un verdadero dilema moral.[13]

[13] Agradezco a la Sra. Lola Salvador, de la casa de producción *Brothers and Sisters*, el envío del DVD *Titón: de La Habana a Guantanamera* antes de su salida al mercado. Por igual, a la Lic. Martha Díaz Alaniz y a la Mtra. Ana María López Jaramillo, de la Biblioteca "Simón Bolívar", del CIALC, por su ayuda con la documentación sobre este tema.

BIBLIOGRAFÍA

Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à una anthropologie de la surmodernité*, París, Seuil, 1992.

Bertelsen, Martin, *Road Movies und Western. Ein Vergleich zur Genrebestimmung des Roadmovies*, Ammersbek/Hamburg, Verlag an der Lottbek, 1991.

Cohan, Steven & Ina Rae Clark [eds.], *The Road Movie Handbook*, Nueva York, Routledge, 1997.

Corrigan, Timothy, *A Cinema without walls. Movies and Culture after Vietnam*, Londres, Routledge, 1991.

Corrigan, Timothy & Patricia White, *The Film Experience: an Introduction*, Boston, Bedford's, 2004.

Evora, José Antonio, *Tomás Gutiérrez Alea*, Madrid, Cátedra, 1996.

Ibarra, Mirtha [ed.], *Tomás Gutiérrez Alea: volver sobre mis pasos. Selección de textos por Mirtha Ibarra*, Madrid, Ediciones Autor, 2007.

Ibarra, Mirtha [dir.], *Titón: de La Habana a Guantanamera,* Madrid, Producciones Brothers and Sisters, 2008.

Laderman, David, *Driving Visions. Exploring the road movie*, Austin, University of Texas Press-Austin, 2002.

Orgeron, Devin, *Road Movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*, Nueva York/Basingstoke, Palgrave, MacMillan, 2008.

Otero, Soliman, "Iku and Cuban nationhood: Yoruba mythology in the film *Guantanamera*", en *Africa Today,* vol. 46, núm. 2, Bloomington, 1999, pp. 117-132.

Rodríguez-Mangal, Edna, "Driving a dead body through the nation: death and allegory in the film *Guantanamera*", en *Chasqui*, vol. 31, núm. 1, mayo de 2002, pp. 50-61.

Schumann, Peter, B., "El cine cubano en el contexto de la política cultural", en Janett Reinstädler & Ottmar Ette [eds.], *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2000, pp. 123-135.

IMÁGENES E IMAGINARIOS DE LA REVOLUCIÓN CUBANA

Enrique Camacho Navarro
CIALC-UNAM

La fotografía puede constituir perfectamente
la prueba irrefutable
de que cierto evento ocurrió.
Susan Sontag

1. Notas iniciales

Es incuestionable el interés académico que se viene desarrollando desde finales del siglo XX por estudiar la representación de los movimientos políticos de Centroamérica y del Caribe. Tal circunstancia lleva a profundizar más y más en el asunto, y en consecuencia a sentir pasión por el conocimiento histórico de las diversas formas en que se manifiesta la lucha por el poder político de esa región de América Latina.[1] Sólo se requiere de un pequeño —pero significativo— paso para centrar los procesos de investigación, en el caso de Cuba y, particularmente, atender el estudio de Fidel Castro como personaje cuya imagen

[1] Así se demuestra en el libro de Enrique Camacho Navarro [coord.], *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, México, CCyDEL/UNAM, Édere, 2006.

se construyó de tal forma que ha marcado un fuerte impacto dentro de la sociedad cubana y, no se diga, latinoamericana.[2] Dicho estudio sobre la lucha política en la isla caribeña permitió que un día, al buscar imágenes en el mercado de Internet, encontrara una fotografía en venta (véase imagen 1). Se entiende que en ese espacio virtual existen grandes coleccionistas, adversarios que "pujan" fuerte durante las subastas electrónicas. Cuando se trata de obtener algún producto que mueva sensibilidades no se limitan las cantidades de dinero a ofrecer. Por lo tanto, no es raro experimentar la imposibilidad de conseguir algún vestigio que sirva para apoyar indagaciones académicas en torno al uso de la imagen en el conocimiento histórico, y que, en muchas ocasiones, se quiera sentir en las manos para avalar la existencia real del artefacto sobre el que pueda escribirse algún texto. Tales motivaciones se han visto defraudadas ocasionalmente por los altos costos. Podemos encontrar a la venta fotografías que han sido comercializadas hasta en ¡más de 1000 dólares! Eso sucedió con esta foto que será motivo de análisis puntual, la que no pude adquirir debido a su alto precio y de la cual poseo por lo tanto sólo una imagen fotográfica.

En el plano de la especulación, podemos pensar que el destino de esa fotografía ha sido el de permanecer en una colección particular, sin que se posibilite su conocimiento y opción de estudio. En un mejor caso, tener la esperanza de que su adquisición haya sido realizada por una institución académica para incrementar su acervo que podrá ser consultado por investigadores. No obstante, el futuro de la toma fotográfica no parece prometedor en cuanto a su difusión. Si consideramos esa

[2] Asimismo, puede hablarse de la presencia que ha tenido la figura de Castro en la sociedad norteamericana, como puede apreciarse en Enrique Camacho Navarro "Fidel Castro en la perspectiva estadounidense. El primer año de revolución", en Paz Consuelo Márquez-Padilla, Germán Pérez del Castillo y Remedios Gómez Arnau, *Desde el Sur. Visiones de Estados Unidos y Canadá desde América Latina a principios del siglo XXI*, México, CISAN-UNAM, 2003, vol. 2, pp. 45-64.

Imagen 1

situación, aquí realizo un ejercicio de lectura en torno a esta imagen fotográfica, entendiendo que una fotografía es el soporte tangible, que se puede sostener entre las manos, mientras la imagen fotográfica es una reproducción de la toma original, y en este caso se ha manejado como documento electrónico.[3]

Desde la conmemoración del 50 aniversario del triunfo de la Revolución cubana, se presentó la oportunidad de revisar las formas en que ese proceso político-social ha sido estudiado. Una constante significativa, que se manifiesta no sólo en Cuba sino en toda América Latina y el Caribe, es la desconsideración de las imágenes visuales como herramientas que contribuye al conocimiento de la historia política. Ante esta situación, el

[3] Esta aclaración, pertinente por el hecho de abrir la posibilidad de que se pregunte al respecto, y en consideración a los preceptos metodológicos dentro de la iconología, tiene la intención de marcar de entrada la diferencia entre ambos vestigios, es decir, la fotografía y la imagen fotográfica. Véase la tesis de Claudia Ivette Damián Guillén sobre Augusto C. Sandino, donde puede encontrarse una referencia al respecto: *La imagen de Sandino y los combatientes sandinistas a través del discurso somocista en El verdadero Sandino o El Calvario de las Segovias*, México, 2007 (tesis de licenciatura en Estudios Latinoamericanos FFyL-UNAM).

objetivo de este trabajo es mostrar los aportes que ofrecen los vestigios iconográficos para la comprensión del fenómeno político cubano, mismos que posibilitan nuevas interpretaciones apoyadas en el análisis iconológico.

Es imperante enunciar aquí el concepto de iconología, el cual entiendo como la manifestación de una propuesta interpretativa que va más allá de la descripción simple de una imagen, es decir, que no se logra con apegarse sólo a los elementos visuales contenidos estrictamente en ella. El planteamiento de ideas que rebasan las fronteras de lo visible, se adopta como una práctica que contribuye a una formulación histórica más rica. La intención es usar materiales visuales para reflexionar sobre su presencia en el ámbito académico, en su uso o desuso, así como en su abuso, dentro del proceso de conocimiento histórico social.[4] Coincido con la idea en la cual se considera a la iconología como:

> […] labor de interpretación que compromete de fondo el pensamiento del historiador y que está representada en los resultados de ese ejercicio: el estudio de los modos de intención, representación, transmisión y recepción de las imágenes. Hay que poner énfasis, sobre todo, en dos momentos decisivos en la historia de las obras: el poder inferir la "intencionalidad" del autor intelectual y/o el artista, que se esconde deliberadamente tras las imágenes o los discursos ambiguos, y en su recepción pública, cuando la imagen queda activada y merced a su protagonismo elocuente.[5]

A partir de allí, la tesis de este trabajo sostiene que en las construcciones visuales vinculadas a la lucha por el poder en Cuba —pugna que se gestó muchos años antes del 1º de enero de 1959— se encierra un discurso que marca la intención

[4] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

[5] Jaime Cuadriello, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*, México, IIES-UNAM, Museo Nacional de Arte/INBA, 2004, p. 29.

de apoyar determinados proyectos de cambio, que para el caso será el referido al Movimiento 26 de Julio, organización que se formó en 1955, luego de la prisión que sufrieron los asaltantes al cuartel Moncada en julio de 1953. Al mismo tiempo que las propuestas visuales reflejan la crítica hacia ese "otro" al cual se enfrenta el insurrecto, a saber, el régimen de Fulgencio Batista, el hombre fuerte de Cuba desde su primera presidencia (1940-1944). El espacio temporal en el que se centra este escrito es el previo al triunfo revolucionario de 1959; aun cuando resulta enriquecedor hacer saltos en el tiempo con la finalidad de presentar algunas otras imágenes —o referencias a ellas—, toda vez que permitan ver el contexto amplio de cierto proceso.

2. Descripción de la imagen fotográfica

Pasemos a hacer una primera descripción de la imagen que seleccionamos como sujeto de estudio, veamos aquellos aspectos que resaltan de manera evidente, sin necesidad de una explicación profunda de lo que en la imagen fotográfica se puede apreciar. Se trata de un retrato de 16 personas que se encuentran en un espacio cerrado. Destaca que sólo hay una mujer en el grupo. En el extremo derecho apenas se ve el costado derecho de un hombre, sin que se muestre su rostro.

Estoy seguro que para los lectores actuales, a excepción de que estuviera entre ellos algún especialista de esta etapa histórica, o alguno de los presentes en la toma, o familiares de estos, sería difícil reconocer al menos uno de los fotografiados. Indudablemente, la mayoría de quienes vean la imagen podrán identificar la representación que se ubica como epicentro del grupo. Claro, se trata de Fidel Castro. Dentro del espacio en que se capturó la imagen, que tiene toda la apariencia de ser una oficina, hay un par de elementos más que deben apuntarse. Cerca de lo que parece una ventana, del que se conoce como tragaluz, está una bandera. La lógica nos dice que se trata del lábaro cu-

bano. En el extremo trasero, se ubica un cuadro que cuelga de la pared y, cuya imagen desafortunadamente, no parece identificable a primera vista. Félix del Valle hace una afirmación que coincide con una preocupación que debemos tomar en cuenta al analizar nuestra imagen:

> La fotografía presenta el aspecto de personas, objetos, lugares o situaciones de una manera más clara, unívoca, rápida y exacta que una información verbal descriptiva sobre lo mismo. Sin embargo la información global ofrecida por una fotografía será incompleta si el que la contempla no es capaz de reconocer a las personas que aparecen en la foto o saber realmente qué es lo que refleja la foto.[6]

En la representación fotográfica, únicamente aparece Fidel Castro como figura que en la actualidad puede ser reconocida por la mayoría de quienes miren esta toma. El líder cubano es presentado en un póster que lo sitúa en un ámbito rural. Para el receptor de la época en que se produjo la imagen, ésta significó sin duda la referencia a un espacio geográfico vinculado a un área cercana a la Sierra Maestra, zona que atrae el pensamiento del observador hacia la insurrección que se lanzó en contra de la dictadura de Batista.

Como se ha dicho, la serranía es el marco panorámico en el retrato de Fidel. Ello permite hacer una reflexión iconológica. La presencia de altitudes ha sido tomada como referencia que está llena de simbolismo. Su consideración se liga con la cercanía divina, tal como se manifiesta ya en las culturas prehispánicas latinoamericanas, o bien con las manifestaciones nacionalistas de los siglos XIX y XX. Bien vale la pena señalar el ejemplo comparativo de los volcanes mexicanos del Popocatépetl e Iztaccíhuatl. Para el caso de las representaciones sobre el entonces joven rebelde cubano, es muy evidente la alusión a la Sierra

[6] Félix Del Valle Gastaminza, *El análisis documental de la fotografía*. En http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/artfot.htm (fecha de consulta: 23 de febrero de 2010).

Maestra como el espacio idóneo para la lucha y exaltación del proyecto revolucionario. La construcción de este binomio, "Sierra Maestra-Fidel Castro", alcanzó para fines de 1958 un impacto considerable en el imaginario colectivo, tal como se puede "leer" en la fotografía tamaño postal de St. Naranjo (véase imagen 2), misma que fue difundida profusamente en las cercanías del triunfo revolucionario.

Imagen 2

La representación de la naturaleza cubana ocupa un primer plano en aquellos artefactos en donde aparece Fidel, lo cual se hace evidente en la imagen visual que aquí se integra. El escenario es rural. Las ciudades no aparecen, lo que permite suponer que su ausencia es un silencio visual que arremete contra lo que representa lo citadino, es decir, corrupción gu-

bernamental, desigualdad social, centro de poder en donde se encuentra el enemigo político. Aun cuando llega a suceder que las montañas no aparecen dentro de las representaciones icónicas como elemento de primer orden, o en este caso la Sierra Maestra, su protagonismo o ubicación en un plano secundario manifiesta que se encontraban presentes en el imaginario colectivo. Su cercanía con la imagen de Castro daba a ambas —las figuras de la Sierra Maestra y del guerrillero— un papel de símbolos nacionales, íconos de la cubanidad, referencias que identifican a quienes se enfrentaban al gobierno de Batista. Unificaban un espíritu que impulsaba a seguir la ruta de la montaña, vinculada en gran medida con la caracterización del guerrillero. Los receptores se veían reflejados en esas dos imágenes. Simbólicamente, afirma Mercedes Iturbe: "La cumbre representa la culminación de un esfuerzo, de una búsqueda, de un propósito; llegar a ella es coronarla con el afán de soñarnos victoriosos".[7] Encumbrarse puede ser visto como la consecución de una meta, un triunfo, una conquista. Es vencer todo obstáculo que se atraviesa en el camino, para lograr, al final, mirar el mundo desde la altura.

Además de la montaña, aparecen otros elementos que ya desde principios de 1957 se habían convertido en símbolos por los que la mayoría de la población cubana sentía simpatía. Me refiero al traje de campaña verde oliva, la gorra militar y la barba, que en conjunto pasaron a representar la figura que vendría a suplantar al político tradicional. Surge así un nuevo sujeto social que, dejando la comodidad urbana, ofrecía la vida misma al tomar las armas luego de ver que la lucha legal era inviable en Latinoamérica. La figura del guerrillero fue asociada a la lucha del Movimiento 26 de Julio y a esa nueva vestimenta. Se había construido una apariencia que ofrecería frutos significativos a los rebeldes cubanos.

[7] Mercedes Iturbe, "El palpitar del volcán", en *El mito de dos volcanes. Popocatépetl. Iztaccíhuatl*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2005, p. 90.

Gracias a una reproducción de esa misma imagen de Fidel Castro, que se ubicó como parte principal de la toma fotográfica que se analiza, utilizada en la edición conmemorativa del triunfo de la Revolución que llevó a cabo la revista cubana *Bohemia*,[8] se pueden apreciar con mayor lujo de detalles los elementos caracterizados en la representación (véase la imagen 3). Como se confirma en textos e imágenes presentados a lo largo de la publicación, Fidel Castro aparece como un ser protector. Es el sujeto que personifica el ideal popular del cambio social y político, es quien logra una comunicación directa con sus conciudadanos, aun cuando el contacto sólo se desarrolle mediante referencias, a través de imágenes visuales, o bien por la transmisión que de boca en boca exaltó la lucha castrista.

Imagen 3

[8] *Bohemia*. *Edición de la libertad*, La Habana, 11 de enero, 1959.

A esta portada del 11 de enero de 1959 se le sumaron textos que definirían a Fidel como hombre victorioso, palabras clave que lo subieron en un pedestal al imponer a su gesta un perfil glorioso. A su figura se le impregnaría un aura heroica de alcances nacionales, pero que pronto rebasaría las fronteras internacionales. Certificar la propia edición de un millón de ejemplares revela la intención de imponer a Castro como hombre al que se debía honrar por el hecho de haber logrado la libertad de los cubanos. En tanto que la imagen usada en *Bohemia* responde a otra intención, la cual se ubicaría en la fase victoriosa de la Revolución cubana, mas no es el espacio para desarrollar un análisis más amplio.

3. Hacia una lectura iconológica

Situémonos de nueva cuenta en nuestra imagen fotográfica inicial, sobre la que cabe señalar algo sumamente contrastante. Ninguno de los retratados mantiene una apariencia —ni siquiera cercana— que se identifique con la indumentaria de Fidel. Los hombres —y la mujer— que posaron para captar la fotografía mantienen una vestimenta a la que haría pensar en la lucha rural. Son indudablemente personajes de un ámbito urbano. Para ir más allá sobre la indumentaria, ésta muestra —por su uso— que el lugar que sirve de escenario se encuentra lejano de Cuba, toda vez que los abrigos y las bufandas son prueba de que se trata de una ciudad con clima frío.[9]

Para abundar en torno a esta apreciación, revisemos una propuesta metodológica sobre la lectura de imágenes. Dentro

[9] Es pertinente aclarar que no son extraños los casos de imágenes fotográficas que, pese a estar tomadas en Cuba, muestran como costumbre el uso de indumentaria fuera de tono con el ambiente cálido del trópico. Las pieles solían ser usadas en cabarets, casinos y fiestas de la élite cubana que deseaba mostrarse "actualizada", seguidora de los últimos "gritos de la moda". Véanse las fotos de Raúl Corrales al respecto, en Raúl Corrales, Constantino Arias, presentación de María E. Haya, ed. de Pablo Ortiz Monasterio, *Cuba dos épocas*, México, FCE, 1987.

de una tipología referente a los vestigios fotográficos se encuentra el caso de aquellas imágenes que cuentan con algún texto que permita acceder a información que amplíe las posibilidades de una interpretación iconológica de mayor profundidad. En la imagen fotográfica que nos ocupa, hay una anotación en la parte trasera que tiene que ver tanto con su autoría como con su localización geográfica. Se trata de un sello que dice a la letra: "Salas 319 West 50th ST. New York 19, N.Y."

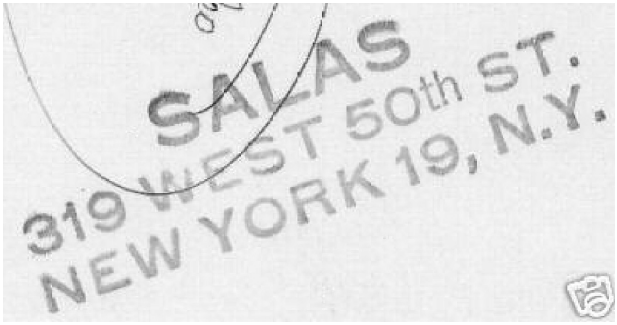

Imagen 4

Siguiendo de nueva cuenta a Félix del Valle, podemos señalar que las relaciones existentes entre la fotografía, el pie de foto —o un texto cualquiera para nuestro caso— y el referente, se pueden tipificar de la manera siguiente:

A. Fotografías cuyo referente no es identificable por el lector.

B. Fotografías con referente identificable y texto complementario. El lector, o el documentalista, comprenden la fotografía y perciben, y son capaces de nombrar, algo que existe en la realidad, que se ha situado ante la cámara. Ahora bien, el pie de foto añade precisiones y datos, identifica personas, lugares o situaciones y se transforma en elemento imprescindible para el trabajo del documentalista.

C. Fotografías con referente identificable sin texto aclaratorio. El documento es puramente visual, no hay pie de foto o, en todo

> caso, éste no aportaría más información relevante a un lector normal. El documentalista no tiene otro apoyo que la propia imagen y su conocimiento del referente. En realidad la frontera entre esta categoría y la anterior es muy difusa, a veces parece depender de la aparición de un determinado dato o de la identificación que haga el lector.[10]

La ubicación de nuestra imagen en este inciso "C" es evidente. Sin embargo, la existencia del dato ubicado en el reverso permite ampliar el contexto en que fue tomada, y de esa manera romper la frontera con la categoría "B". Además, la mención de "New York" en el sello confirma la suposición que la imagen misma nos daba —gracias a la indumentaria— sobre un lugar alejado de Cuba donde se había hecho la captura fotográfica. La información al reverso de la fotografía realiza un aporte fundamental al nombrar al fotógrafo. Salas es un apellido que, para quien se interesa en la relación entre fotógrafo y revolución tiene mucho significado. Osvaldo Salas aparece en escena. Con ese dato, además de saber que Salas sería un individuo más en la oficina donde se reunió el grupo, es decir el número 17, también nos permite realizar una lectura iconológica, en la cual se suma como factor fundamental, la trayectoria del artista. El ejercicio se apoya así en su obra, en la reconocida trascendencia que tuvo él en el proceso político revolucionario en Cuba. Por lo mismo, cabe hacer un acercamiento a ese personaje.

Osvaldo Salas Freire —quien nació en La Habana, el 29 de marzo de 1914 y murió en la misma ciudad el 5 de mayo de 1992— es uno de los fotógrafos más destacados del proceso revolucionario cubano. Sus padres se trasladaron a Nueva York en 1928. Allí trabajó como mecánico y soldador, entre 1929 y 1949 y residió hasta 1959, con el triunfo revolucionario se tras-

[10] Félix Del Valle Gastaminza, *El análisis documental de la fotografía*. En http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/artfot.htm (fecha de consulta: 23 de febrero de 2010).

ladó a Cuba. Sus inicios en la fotografía se desarrollaron en Nueva York, donde se vinculó al Club Fotográfico *Inwood Camera Club,* en 1947. Un año después ganó el primer premio del concurso anual de la clase B. En 1949 fue seleccionado entre los diez mejores de la clase A del Club. En 1950 abrió su estudio fotográfico frente al Madison Square Garden. Entre sus trabajos destacan retratos de Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Sarita Montiel, Imperio Argentina, Joe DiMaggio, Rocky Marciano, Ted Williams, Roy Campanella y Sugar Ray Robinson, entre otras celebridades del cine y el deporte. Colaboró para la conocida revista norteamericana *Life*. A partir de 1959, cuando regresó a la isla, trabajó en el diario *Revolución*.

Reportó los viajes de Fidel a Venezuela y Estados Unidos, así como los hechos más importantes que ocurren en el país. Es fundador del diario *Granma*. Años más tarde, en 1983, la Organización Internacional de Periodistas (OIP) le concede el título de "Maestro Internacional en Fotografía de Prensa". Sus obras se han presentado en países de Europa y de América Latina, y han recibido numerosos premios nacionales y extranjeros.

> En 1981 recibe la Distinción *Por la Cultura Nacional*; en 1982 el Premio *Después de los 60*, de la Misión Cubana de la UNESCO; en 1985 recibe el premio Girasol de Cristal convocado por la revista *Opina* (el primero y único recibido por un fotógrafo); premio Diploma Cultural en la República de Angola. Sus fotografías han ilustrado varios libros como: *Che Guevara and the Cuban Revolution* (1987); *Alicia, maravilla de la danza* (1988); *The Human right to dignity and changing the history of Africa* de Ocean Press (1989); *Fidel, Barbudos* (junto a Korda y Corrales), 1996; *Cuba, la fotografía de los años 60*, (junto a Korda, Corrales, Mayito y Ernesto Fernández), 1988; entre otros. Sus obras han sido antologadas en libros tan importantes como *Cuba: 100 años de fotografía*, editado por Mestizo, España, en 1998.[11]

[11] Información obtenida en http://www.fcif.net/cubafoto2005/cubafotodic05.html (fecha de consulta: 22 de abril, 2009).

La trayectoria de Salas dentro del desarrollo de la Revolución cubana fue de gran impulso para la difusión del proyecto político, y la configuración heroica de Fidel Castro y, por lo tanto, en la propuesta castrista que, como modelo a seguir se adoptó en América Latina y otras partes del mundo. Varias fotografías rescatan aquellas ocasiones en que Salas caminara junto a Fidel, capturando momentos que ambos deseaban exaltar en el imaginario revolucionario, creando los testimonios que avalarían los avances del sistema político cubano. Así se aprecia en el libro *Fidel's Cuba. A Revolution in Pictures*,[12] donde se publica una selección de fotografías de él y de su hijo Roberto.

Apunta Nan Richardson, en referencia general a estos artistas de la fotografía que desarrollan su obra paralelamente a la Revolución cubana:

> En esta tierra de sueños renegados, los fotógrafos cubanos siempre han sido considerados como partes esenciales en la creación de una imagen brillante de la isla. En efecto, al igual que los soviéticos hace unas décadas, el estado cubano se ha definido a sí mismo a través de la fotografía, o al menos, a través de ciertas imágenes.[13]

Sin embargo, pese a la importancia que tiene Osvaldo Salas en la trayectoria victoriosa de la Revolución triunfante en 1959, su presencia como figura de impacto en el proceso mismo puede verificarse años atrás, aun cuando no se podía saber qué iba a pasar en la lucha contra Batista, sin tener la certeza de que el Movimiento Revolucionario 26 de Julio resultara victorioso. Tal significado se revela en la imagen fotográfica aquí expuesta.

Una fotografía puede dar cuenta de cierta parte de la realidad, al tratarse de una imagen que captura un momento pasado y que puede leerse en el presente, conformándose así como aporte

[12] Osvaldo Salas, *Fidel's Cuba. A Revolution in Pictures*, Photographs by Osvaldo and Roberto Salas; text by Gregory Tozian, edited by Ted Anderson and Doug Smith, Thunder's Mouth Press/Beyond Words Publishing, 1998.

[13] *Ibid*., p. 120.

a una memoria. Sin embargo, comúnmente sucede que esa supuesta realidad se convierte en ficticia al ser manipulada, lo cual puede ocurrir al agregar un pie de foto o cierta modificación de la propia imagen. Con esa alteración, una verdad se podría transformar en mentira, o viceversa; pero además posibilita que su existencia no entre en los criterios considerados suficientes para ser seleccionada como imagen de apoyo a determinado objetivo político, y que nunca forme parte de una épica visual, es decir, de la representación a través de imágenes en la cual se exaltan proezas heroicas, batallas victoriosas, actos de grandes hombres.

Acorde con el planteamiento realizado por Cristina Vives, dentro de la historia de la fotografía revolucionaria en Cuba, se manifestó un movimiento de "fotografía épica" que respondió a una visión "épica", la cual atendía a intereses de una Revolución que se quería mostrar como "épica".[14] La especialista cubana manifiesta la necesidad de considerar la gran cantidad de trabajos que no han sido publicados o tomados en cuenta dentro de las nuevas corrientes de análisis histórico. Vives señala un asunto importante: la trayectoria de la fotografía cubana como rostro de la Revolución. Ante esta situación mi propuesta es poner en relieve la necesidad de acercamiento a imágenes que en su momento salieron de tal "selección épica", y entresacar el valor que como vestigios visuales pueden ofrecer al conocimiento de la historia de la Revolución, pero dentro de la etapa insurreccional, que es la fase previa a 1959, año en que triunfa la Revolución, y que pueden ayudar a entender lo que ha sucedido en el largo trayecto del "momento revolucionario".

[14] Cristina Vives, "Fotografía cubana: una historia… personal", en *Shifting Tides: Cuban Photography After the Revolution*, Catálogo de exposición realizada por Los Ángeles County Museum of Art, Londres, Merell Publishers, 2001, p. 138. Citado por Nan Richardson, "Imagen y revolución", en *La Habana. El momento revolucionario. Fotografías de Burt Glinn*, ed. bilingüe inglés-español, Verona, Umbrage Editions, 2001, p. 123.

El proceso político cubano no se inició a partir del 1° de enero de 1959, ni tampoco luego del día 8 de ese mismo mes, con la entrada de Fidel a La Habana. La historia vista así se halla fragmentada sin la posibilidad de avanzar hacia un mejor conocimiento. Existen trozos que no han sido atendidos. Aquí se considera uno de ellos, precisamente el expresado en nuestra imagen fotográfica. Podrá decirse que quizá es poco hablar sólo de un caso, pero es innegable el ejemplo valioso en tanto que permite mostrar el problema que se destaca, el del aporte de las imágenes al conocimiento histórico.

4. Imágenes y lucha política

Un acercamiento a la iconografía política posibilita la exploración del impacto que las imágenes tienen dentro de los procesos de lucha por el poder. Así como para el estudio historiográfico la herramienta, a través de la cual se logra un mejor entendimiento del desarrollo político, es el texto y la palabra, resulta fundamental sumar a las investigaciones históricas lecturas de imágenes; superando la utilización puramente ilustrativa y/o la intención sólo afirmativa de lo ya dicho de manera previa mediante la escritura. La imagen tiene una dinámica propia, un lenguaje visual específico. Posee una función comunicativa que alcanza efectos interesantes al exponer las ideas; puede alcanzar un impacto en la manipulación de opiniones, en la crítica o respaldo a posturas determinadas. Aunque esto se manifieste de manera sutil, tiene mucho que ver con la construcción discursiva del poder político o de quienes se oponen a él.

Las construcciones políticas que recurren a la exposición discursiva de carácter visual alcanzan una posición sólida cuando se pueden analizar con un respaldo en el conocimiento histórico. Son consistentes en tanto más se sustenten en símbolos comunes a las sociedades donde se difunden. Por ello, es importante la propuesta de acercarse a la elaboración que los

propios países hacen de ellos mismos, de sus gobernantes o ciudadanos, así como las interpretaciones icónicas que estos dos últimos fabrican sobre sí mismos o sobre el otro. Un campo que es necesario atender es el que se refiere a la reflexión sobre las fórmulas visuales usadas por la autoridad política y sus opositores.

Revisar la representación manipulable y la reproducción masiva de la imagen, en sus diferentes tipos (como el grabado, la fotografía, la escultura, la pintura, la televisión y hasta la imagen digital) permite alcanzar una comprensión de la construcción de los "estándares visuales" que se aplican en la política.[15] Ahora bien, debemos aclarar que la iconografía política no se limita a las obras de arte, sino a toda aquella manifestación donde se usa la imagen como medio de comunicación. Así, los vestigios culturales, en su gran amplitud, se convierten en herramientas para ampliar el conocimiento de la historia, en este caso, la referida en especial a la historia política. En el breve pero interesante apartado que ofrece Jaime Cuadriello, en la memoria del XXV Coloquio Internacional de Arte, se pueden divisar algunos caminos importantes para realizar el análisis de la iconografía del "contrapoder", así como de la resistencia, la transgresión y el conflicto que se expresa dentro de la lucha política.[16] Dicha propuesta ha sido útil para este análisis.

La consideración de las fotografías que ilustran el trayecto de la posición de Fidel Castro como líder del Movimiento 26 de Julio, permite detectar la actitud contestataria de aquellos sectores sociales que se sitúan como sojuzgados, que se consideran a sí mismos como minorías privadas de la libertad de expresión política. Desde la marginalidad se ve expresada la capacidad de respuesta que tuvo el mencionado movimiento opositor a Fulgencio Batista. A través de las imágenes, como obviamente

[15] XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte "Francisco de la Maza", *La imagen política*, ed. de Cuauhtémoc Medina, México, IIES-UNAM, 2006.

[16] "Iconografía del 'contrapoder': resistencia, transgresión y conflicto", en *ibid*., pp. 21-22.

sucedió mediante las palabras, se manifestó una propuesta alternativa donde la imagen se manejó como "aparato de gestión" o como llamado abierto a la disolución social.

La iconografía de Fidel como cabeza del Movimiento 26 de Julio aparece como "contraparte" ante el control político batistiano. Es, ni más ni menos, un conjunto de respuestas visuales buscando el contrapeso, la réplica, la consecución de pactos que fortalezcan la resistencia. La radicalidad se acentúa paulatinamente hasta propugnar el desafío directo. El grupo revolucionario se va configurando a sí mismo como protagonista heroico. De su posición relativamente moderada en la lucha política, avanza hasta configurarse como el contingente más adelantado de la manifestación popular, como la instancia mayormente sólida que pugna por el cambio social.

Pero el discurso visual del 26 de Julio no se puede aquilatar sin una referencia a la contraparte del movimiento político. Sus manifestaciones se sitúan como expresiones de "contrapoder", alcanzando tradiciones propias de representación dirigidas a sus oponentes. Su direccionalidad no se comprende de manera amplia sin tomar en cuenta la clave de su par autoritario: únicamente al señalar a su opositor se entiende su denuncia; sólo al identificar al enemigo político se manifiesta el sentido de la resistencia. Adoctrinar es una tarea que se alcanza al situar los objetivos de lucha contra el "otro" dictatorial; es, al identificar a éste, que se puede justificar la propaganda política, transgredir el orden social.

En la época de Batista, en que se manifiesta una censura por parte del régimen gubernamental cubano, las manifestaciones visuales de oposición encuentran pocos espacios de representación. Las fotografías ocupan un lugar de primer orden en dichas respuestas al poder. Se ubican apenas en márgenes reducidos que pueden escapar de la limitación a las libertades de expresión. Las tomas fotográficas de este periodo parecen buscar una autorepresentación del movimiento, aunque también marcan un discurso dirigido hacia el tirano. Se trata de una repre-

sentación en donde la comunidad en general es vista como posible lectora de la imagen que atestigua el desarrollo de la actitud contestataria. Son discursos simbólicos que "buscan interlocutores diversos, que pueden ir desde el tirano aludido al público pasivo y ajeno al que se quiere reclutar o, en teoría, a sus propias bases involucradas, desposeídas e inermes".[17]

Las fotografías entrañan un poder de convencimiento, ya que nosotros como lectores creemos lo que vemos en ellas. Al captar una imagen de la realidad se impone un carácter de precisión de un momento que se puede o no conocer, pero que al verla sabemos que es algo existente o que existió. En el caso de las fotografías que trabajo, y como sucede con la que actualmente atendemos en este escrito, se trata de imágenes mediante las cuales se pueden observar circunstancias políticas imperantes al momento de la toma. Adquieren importancia en tanto que transmiten información de determinados sucesos, y pueden servir como herramienta para el conocimiento histórico. Es imperioso señalar que para los involucrados en la construcción de determinadas imágenes, los vestigios adquieren un valor para sus propósitos de dejar huella de cierto suceso, pues se cree que fungen como testimonios de autenticidad. Para Laura González Flores, autora del libro *Fotografías que cuentan historias*, este tipo de retratos:

> […] no representa necesariamente a la persona como es, sino como debe, pretende o aspira a ser. Imagen construida mediante la convención, el juego o la transformación de códigos familiares o sociales, el retrato fascina porque congela la imagen de las personas, pero también porque articula, en torno a ella, múltiples elementos de deseo, poder y fantasía.[18]

[17] *Loc. cit.*

[18] Laura González Flores, *Fotografías que cuentan historias*, México, INAH/Lumen/Conaculta, 2007, p. 23.

Cuando se observa una imagen fotográfica donde aparece un grupo de personas manifestándose, se abre la posibilidad de reconocer la situación, podemos pensar que es una reunión política, una denuncia de alguna organización cívica, o algún acto conmemorativo, etc. Con más detalle es posible leer con mayor detenimiento la imagen fotográfica, y quizá es probable que se encuentren algunos elementos no apreciados a primera vista, que ayudan a identificar no sólo el tipo de suceso que trata, sino que pueden contribuir a detectar un discurso visual que dice más de lo que se observa en un primer acercamiento.

Lo que se ve en las fotografías es la incuestionable manifestación de una realidad que refiere un acontecimiento en la vida de ciertas personas, pero sus interpretaciones pueden variar indistintamente, dependiendo de quién da a conocer la fotografía y quién sea su observador. En este caso, la imagen fotográfica se convierte en aliada para corroborar las interpretaciones históricas que han prevalecido dentro de la historiografía sobre el proceso insurreccional cubano, en los discursos políticos, o bien en las explicaciones del imaginario colectivo que se impuso como meta dentro de los promotores del proceso revolucionario cubano, de los seguidores de éste, y aún de sus opositores.

5. Propuesta iconológica sobre nuestra imagen

La motivación del cuadro es clara. Cada uno de los elementos desempeña un papel bien delimitado dentro del discurso visual. En su totalidad, la imagen es una amplia denuncia que, a través de elementos iconográficos, destaca problemas centrales de la Cuba de Batista, y que pretende crear entre los receptores de la imagen una idea necesaria del cambio, que ubica en el centro del panorama político cubano a Fidel Castro y al Movimiento 26 de Julio que él representa. Se impone la idea de un futuro con Castro.

Lo que sucedió a través de las reiteradas imágenes en las que se puede hablar de una continua presencia de la efigie de Fidel Castro, es que cumplieron la finalidad política e ideológica, a saber, que se construyera un imaginario colectivo en el que se reconociera la unidad ante el proceso insurreccional —en primer término— y revolucionario —después— que definiría al país caribeño.

Existe una intencionalidad en la creación fotográfica, ya que puede tener omisiones o presentar "realidades" elegidas de forma deliberada por el fotógrafo, quien busca dar a conocer o resaltar ciertos aspectos de lo que se captura en la imagen. Pero también puede verse una serie de rasgos o motivos de cuyo significado ni los promotores de la imagen ni el fotógrafo se dieron cuenta que existían: elementos visuales que permiten leer más allá de lo aparentemente representado.

La lectura en fotografías no siempre se acompaña de un texto o pie de foto que nos informa de un acontecimiento, pero sí ocasionalmente ofrece algún dato que perfila un mejor entendimiento de la construcción visual, aunque esto no es una premisa. En el caso de la foto que nos ocupa —como ya se mencionó— se ofrece el dato del artista, lo cual, ya es de gran ayuda para el ejercicio iconológico, toda vez que se trata de un reconocido fotógrafo dentro de la construcción visual oficialista del proceso cubano.

Al analizar el trabajo particular de una tesis de Estudios Latinoamericanos de la UNAM sobre la imagen de Anastasio Somoza García en México,[19] puedo decir que la vinculación al estudio de la imagen fotográfica política considera central la recuperación del momento histórico en el que se hizo el registro visual; pone especial atención a la relación de lo iconográfico con la temática política, lo cual, permitirá lograr un sustento para una

[19] Véase Columba Sánchez Jiménez, *La construcción de la imagen de Somoza García en México. Los casos de las revistas* Todo *y* Tiempo *1936-1956*, México, 2009 (tesis de licenciatura en Estudios Latinoamericanos, FFyL-UNAM).

nueva interpretación, es decir, una propuesta de lo que la imagen lleva a pensar al lector, tanto al de la época de la captura, como a los posibles de otros momentos.

Un asunto que deseo dejar claro es que al enfocarme en el contexto histórico no me detendré en cuestiones técnicas, en lo que se refiere a los procedimientos químicos u ópticos que utilizan los fotógrafos. Éste, es un aspecto que en ocasiones no piensa el fotógrafo al momento de captar la imagen; si bien es cierto que existe una preocupación por hacer una buena toma y determinar ciertos aspectos técnicos, llámense encuadre vertical u horizontal, primer plano, toma abierta, detalle, entre otros. Se debe reconocer, por lo menos sucede así en mi caso, que no siempre hay tiempo —o hasta preparación— para las reflexiones técnicas; digamos que el registro es más intuitivo, más de práctica y sensibilidad ante la lectura fotográfica.

Es fácil considerar que en el caso del fotógrafo que tomó la imagen analizada, su preocupación era capturar la manifestación de un grupo opositor al régimen de Batista. Sin embargo, debe apreciarse que tiene la intención de exaltar a un personaje central. Ello se hizo patente al analizar el caso de la presencia de la imagen de Fidel Castro. Pero puede ser que también se haya tratado de una exaltación a Manuel Urrutia, personaje que se identificó en la imagen fotográfica y quien se puede reconocer al estudiar el contexto en que se desarrolló la lucha insurreccional. Manuel Urrutia —como puede denotarse— desea ocupar un primer plano mediante la utilización de la cercanía que mantiene con aquella imagen dentro de la propia imagen, la del guerrillero, la de Fidel, quien para la fecha de la toma aun no había conseguido el poder político que lograría con la salida de Batista, el 1° de enero de 1959. Es evidente el objetivo que tienen Urrutia y los reunidos con él: ofrecer al posible público receptor una prueba de participación, apoyar la veracidad de ésta con la muestra gráfica testimonial que permita decir a los fotografiados: "estábamos allí", como parte de la organización insurreccional. Tal vez el propio Fidel era pensado como receptor.

Así como lo debieron ser los miembros de la comunidad cubana tanto en territorio nacional como en el exilio, éste último sector fundamental para el apoyo insurreccional, o como el gobierno y la sociedad norteamericanos, en quienes recayó un papel destacado en la lucha contra Fulgencio Batista.

Aun cuando en la imagen fotográfica no aparezcan guerrilleros "de carne y hueso", ni los presentes usen vestimentas de campaña, ni tampoco hay armamento bélico alguno, aquélla alude a imágenes subversivas, que buscan expresar la inconformidad frente al gobierno. Así, la utilización política de la imagen sigue dos caminos: el del apoyo incondicional a la insurrección y el del rechazo y descontento hacia el gobierno dictatorial.[20]

Nuestra lectura iconológica sostiene que el papel de esta imagen también fue presentar, aun sin incluir, a la desprestigiada figura de Fulgencio Batista como un dictador que había forzado la salida de sus opositores, denunciando el hecho de sufrir el exilio, y con una clara intención propagandística a favor de la rebeldía en la isla. Este es un matiz importante. Hay un gran peso en lo que no aparece visualmente en la foto, pero a lo cual, sin duda alguna, se evoca en el discurso icónico. Mediante la representación fotográfica se buscaba encauzar la opinión pública en contra de Batista, a favor de Fidel, y realizar una propaganda de la insurrección en Cuba, mostrándose en este caso el respaldo que se manifestaba desde Estados Unidos. Siguiendo el texto de K. Young, *La opinión pública y la propaganda,* esta última quiere decir propagar, generar o producir.[21] Ésta tiene la facilidad de fabricar mitos y leyendas. El que se encarga de hacer propaganda provoca la asociación mediante la técnica de sugestión; añade nuevos relatos, explicaciones y descripciones de acontecimientos, todo ello calculado con el fin de des-

[20] Burke, *op. cit*., p. 100.

[21] K. Young y otros, *La opinión pública y la propaganda,* México, Paidós, 2001, pp. 196-202.

pertar nuestro desacuerdo en ciertas cosas y de hacernos aceptar y hallar placer o convencimiento en otras.

Por lo tanto, en la imagen fotográfica vemos una fuerte propaganda política que se hizo a favor de Fidel, y que sin dudar lo favoreció al ser parte de la gran producción de artefactos visuales distribuidos no sólo en territorio cubano, sino por todo el continente.

Como escribió Jean-Marie Domenach en 1950:

> La propaganda política es uno de los fenómenos dominantes en la primera mitad del siglo XX. Sin ella serían inconcebibles las grandes conmociones de nuestra época, la revolución comunista y el fascismo. Fue en gran parte gracias a ella que Lenin pudo establecer el bolchevismo; y que Hitler debió sus victorias, desde la toma del poder hasta la invasión del 40. Los dos hombres que han marcado más profundamente, aunque de manera muy distinta, nuestra reciente historia son, antes que hombres de Estado y jefes militares, dos genios de la propaganda que proclamaron la supremacía de esta arma moderna. "Lo principal, dijo Lenin, es la agitación y la propaganda en todas las capas del pueblo". Hitler, por su parte, afirmó: "La propaganda nos permitió conservar el poder y nos dará la posibilidad de conquistar el mundo".[22]

La propaganda no sólo incluye escritos, parte fundamental es la presentación del personaje a través de la fotografía que busca acentuar la personalidad del individuo, creando una representación óptima, que agrade y convenza al público al que va dirigida, a esto se le conoce como "asesoría de imagen". El historiador Peter Burke menciona que la representación gráfica ha ayudado a engrandecer la imagen pública de los hombres en el poder. "A menudo se hacían manifestaciones portando retratos gigantescos de Lenin, Stalin, Hitler, Mussolini, Mao,

[22] Eulalio Ferrer Rodríguez, *Por el ancho mundo de la propaganda política*, Barcelona, Danae, 1976, p. 48.

Ceausescu y otros líderes políticos, como si fueran iconos llevados en procesión".[23]

Estos personajes, como muchos otros, fueron fotografiados o representados a través de pinturas y esculturas, entre otras manifestaciones artísticas, resaltando el mejor ángulo del personaje; el fin es convencer al espectador de la grandeza como ser humano y político. Dicha actitud puede entenderse más al contar con información que hable del personaje que en la historia de la Revolución cubana tuvo un papel importante, pero que la selección épica ha dejado fuera del conocimiento histórico.

Manuel Urrutia Lleó, quien nació el 8 diciembre de 1901, en Yaguajay, Provincia de Las Villas, fue un abogado que desde la primera mitad del siglo XX participó en las campañas contra el gobierno de Gerardo Machado (1925-1933) y contra la segunda presidencia de Fulgencio Batista, durante la década de 1950, mostró sobre todo su descontento ante el golpe de Estado que aquél comandó en contra de Carlos Prío Socarrás, el 10 de marzo de 1952. En tarea que le ligó con la lucha castrista, resalta el haber actuado en la defensa que en 1957 se hizo de los expedicionarios del *Granma*, quienes llegaron a las costas cubanas procedentes de México, en diciembre de 1956. Durante la causa seguida en contra de los expedicionarios que habían sido prisioneros, Urrutia argumentaba que la actuación de los rebeldes se había realizado bajo preceptos institucionales, con un claro interés de defender a la nación. Al triunfar la insurrección encabezada por el Movimiento 26 de Julio, el 1° de enero de 1959, pudo ocupar el cargo para el que fue designado ya desde abril de 1958, el de presidente del Primer Gobierno Revolucionario. Precisamente durante 1958 visitó Estados Unidos, dirigiendo una campaña de apoyo a la Revolución castrista, fue fundamental su actuación en las negociaciones que llevaron a que el gobierno norteamericano dejara de abastecer

[23] Burke, *op. cit.*, p. 95.

de armamento a las tropas de Batista. Tanto la postura favorable a la lucha del Movimiento 26 de Julio como la presencia que logró en el ámbito político de Estados Unidos, actuaron como factores para que la designación de Urrutia a la presidencia del gobierno revolucionario fuese una medida que no sería objetada por el gobierno norteamericano. Luego de seis meses en ese puesto, y debido a enfrentamientos políticos que mantuvo con Fidel Castro, renunció para luego emigrar a Estados Unidos.[24]

El político liberal, y cristiano, llegó a Cuba en diciembre de 1958 procedente de Venezuela, en el último de los vuelos aéreos que llevaron armamento a los rebeldes de Sierra Maestra.[25] Su gobierno se integró —en los primeros días de enero de 1959— con viejos políticos liberales, entre quienes estuvo José Miró, su Primer Ministro. Como primeras medidas centró su atención en el cierre de las actividades vinculadas al juego en casinos, así como en la Lotería Nacional. Como respuesta, las organizaciones de trabajadores iniciaron una oposición a las medidas, a lo cual se sumó Castro, entonces jefe de las Fuerzas Armadas, interviniendo con el argumento de que antes de seguir con la ejecución de los cierres, debían buscarse medidas que subsanaran la disminución de empleos. Una diferencia más acentuada se manifestó con los cortes salariales a los cargos públicos, también impulsados por Castro, entre el que estuvo la reducción del salario anual que correspondería al presidente, de $100 000, cantidad que había establecido Batista para su propio cargo.

Ya en febrero de 1959, Fidel ocupaba el cargo de Primer Ministro, luego de la renuncia de Miró. La presencia de Urrutia fue haciéndose más débil en el proceso legislativo, por lo que la confrontación entre los dos dirigentes se acentuaría. Un asunto

[24] Véase al respecto el documentado libro de Luis M. Buch Rodríguez, *Gobierno revolucionario cubano: génesis y primeros pasos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1999.

[25] *Ibid*., p. 169.

que también les hizo diferir fue el referente a las elecciones, ya que Castro se negaba a ellas en virtud de creer que se les usaría para volver al desacreditado sistema de partidos que se caracterizó por ser corrupto y fraudulento, como en la era Batista. Se menciona la acusación del periódico *Avance*, el cual, acusó a Urrutia de haber comprado una villa llena de lujo, acción que se tomó como "frívola traición" a la Revolución y que caló en la opinión pública.

El 17 de julio, el dirigente de los trabajadores del sector azucarero, Conrado Bécquer, demandó la renuncia de Urrutia. Castro mismo renunciaría a su cargo como Primer Ministro, para aparecer días después en televisión, donde lanzó una denuncia sobre el "complicado" gobierno de Manuel Urrutia y su ferviente anticomunismo, advirtiendo que éste había generado daño y desestabilización. La presión popular fue intensa, con lo que se logró la renuncia de Urrutia y el regreso de Fidel como Primer Ministro. Asumió la presidencia Osvaldo Dorticós. Urrutia solicitó su asilo en la Embajada de Venezuela, para luego hacerlo en la Embajada de México en La Habana, donde permaneció hasta 1963, cuando obtuvo un salvoconducto para salir de la Isla. Luego se trasladó a Estados Unidos, donde trabajó como profesor de español hasta su muerte, el 5 de julio de 1981, en Nueva York.

La intencionalidad de las imágenes del "contrapoder" alcanza tal vitalidad que lleva a que se escape de las manos de sus propios creadores, es decir, el impacto provocado puede revertirse hacia el propio movimiento. Ello, en el caso del castrismo, se hace patente al momento en que se manifiestan cambios en los objetivos del proceso político, es decir, luego de alcanzar el poder, y afianzarse en él. La imagen dejó de servir al proyecto castrista. Ya a mitad de 1959 no servía a sus intereses. Debía ser excluida de la selección épica. Su conocimiento se limitó. No entró al proceso de difusión que han tenido otras imágenes. Por fortuna se conoció su existencia y se ha posibilitado una revisión del discurso iconológico que de allí se puede sacar.

Para concluir, puedo sostener que toda imagen es mucho más que un recuerdo, va más allá de ser un testimonio silencioso y momentáneo de una anécdota breve. Es una entrada a un amplio mundo, lleno de características sociales e históricas que no siempre pueden ser documentadas a través de otros medios. Un tópico que se ha definido al acercarse al uso de la imagen dentro del conocimiento histórico de la lucha política, social y económica de América Latina es aquel que subraya el gran potencial que proveen las imágenes que existen sobre la región. Éstas ofrecen modos de entender y presentar el pasado. Posibilitan así una explicación en los cambios que se han dado en la interpretación histórica.

DIRECTORIO DE COLABORADORES

Gloria Patricia Cabrera López. Doctora en Literatura por la FFyL-UNAM. Investigadora del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH) de la UNAM. Sus líneas de investigación son Literatura, cultura y política en América Latina. Entre sus últimas publicaciones destacan: [coord.], *Géneros y siglos en la literatura latinoamericana*, México, FCPyS-Posgrado de Estudios Latinoamericanos-UNAM/Sitesa, 2010; "Muralismo y ficcionalización literaria. La trilogía novelesca de Gonzalo Martré", en F. Ríos Baeza y A. Palma Castro [comps.], *Memorias del XXXVII Congreso Internacional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, CD-Rom, Puebla, 2010; *Una inquietud de amanecer: literatura y política en México, 1962-1987*, 1ª reimp., México, CEIICH-UNAM/Plaza y Valdés, 2007 (Col. Debate y reflexión, 4).

Enrique Camacho Navarro. Doctor en Estudios Latinoamericanos, investigador del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC) de la UNAM. Su línea de investigación es Historia de América Latina y el Caribe. Entre sus publicaciones como coordinador están: *El rebelde contemporáneo en el Cir-*

cuncaribe. Imágenes y representaciones, México, CCyDEL-UNAM, Édere, 2006; *México y Cuba: del porfiriato a la revolución. Diplomáticos, diplomacia e historia política, 1900-1920*, México, CIALC, 2008; entre sus artículos destacan "Recuerdos de Bluefields. Construcciones imperiales a través de la tarjeta postal en el Caribe", en *América Latina: convergencias y divergencias*, México, CIALC, 2007; "El poscolonialismo y su crítica a la interpretación de la historiografía tradicional sobre América Latina", en Ignacio Sosa [coord.], *América Latina: enfoques historiográficos*, México, FFyL-DGAPA-UNAM, 2009; "La independencia latinoamericana a la luz de la Cuba insurrecta (finales del siglo XIX)", en Adalberto Santana (coord.), *Bicentenario de la Independencia de Nuestra América. Lecturas e interpretaciones*, México, CIALC-UNAM, 2009.

Nadia Lie es catedrática de literaturas hispánicas en la Universidad Católica de Lovaina (Katholieke Universiteit Leuven). Se especializó en teoría literaria y estudios culturales, con una atención especial hacia el paradigma poscolonial. Publicó un estudio sobre el discurso de la revista *Casa de las Américas. Transición y transacción*, Hispamérica, Madrid, 1996; dirigió un proyecto de literatura comparada sobre el personaje de Calibán, Nadia Lie y Theo D'haen [eds.], *Constellation Caliban*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997 y otro más sobre la literatura caribeña; Nadia Lie y Lieven D'hulst *et al.* [eds.], *Caribbean Interfaces*, Amsterdam/Nueva York, Rodopi, 2007. Su investigación actual se centra en el espacio y el movimiento en el cine latinoamericano contemporáneo, y el género *road movie* en particular.

Martín López Ávalos. Doctor en Estudios Latinoamericanos por la UNAM, profesor-investigador en el Centro de Estudios Históricos en El Colegio de Michoacán. Entre sus publicaciones recientes están "Resistencia y derechos democráticos, una reinterpretación de los procesos políticos en América Latina en el siglo XX", en Francisco Lizcano Fernández y Elena Salum [coords.],

Democracia y Derechos Humanos, desafiando al futuro, Buenos Aires, UAEM/Universidad de Quilmas/El Colegio Mexiquense, 2009, y "Representaciones e imaginarios políticos o cómo Fidel Castro se encontró a sí mismo. Apuntes a una aproximación de historia cultural", en Enrique Camacho [coord.]. *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones,* México, CCyDEL-UNAM, Édere, 2006.

Servando Valdés Sánchez. Investigador del Instituto de Historia de Cuba. Actualmente trabaja en un proyecto sobre las relaciones entre Cuba y Europa entre 1902 y 1960. Es autor de tres libros: *Cuba y EEUU: relaciones militares (1933-1958)*; *Cuba: Ejército y reformismo (1933-1940),* y *La élite militar en Cuba (1952-1958)*, así como diversos artículos publicados en revistas especializadas y obras colectivas. Entre ellos se encuentran: "Nuevas voces viejos asuntos: panorama de la reciente historiografía Cubana"; "La Guerra de Liberación Nacional en Cuba 1956-1959", y "Guiteras:100 años".

Kristine Vanden Berghe enseña literaturas hispánicas en la Universidad de Lieja (Bélgica). Sus principales áreas de investigación son la literatura y la cultura latinoamericanas del siglo XX. Entre sus publicaciones destacan *Intelectuales y anticomunismo. La revista Cadernos Brasileiros (1959-1971)*, Leuven University Press, 1997; y *Narrativa de la rebelión zapatista. Los relatos del Subcomandante Marcos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2005.

Pensar las revoluciones. Procesos políticos en México y Cuba, editado por el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM, se terminó de imprimir en digital el 30 de junio de 2011 en Publidisa Mexicana, S. A. de C. V., Calz. Chabacano 69, Planta Alta, Colonia Asturias, México, D. F. La edición, composición y formación tipográfica, en tipo Garamond de 11:13, 10:12 y 8:10 puntos, estuvo a cargo de Editorial Albatros, S. A. de C. V. Se imprimió en papel Cultural de 90 gramos y consta de 250 ejemplares, el cuidado editorial estuvo a cargo de Leticia Juárez Lorencilla.

LAS REVOLUCIONES son una parte medular de la historia política de América Latina, tarea con la que nuestra Máxima Casa de Estudios está comprometida. Los procesos revolucionarios ocupan lugares de significación que han impactado profundamente la historia del resto de Latinoamérica y de muchas otras partes del mundo. Además de cautivar la atención de diversas generaciones de historiadores de diferentes latitudes, han impuesto su sello en el desarrollo mismo de la vida política y social de los países de nuestro continente.

Son muchas las aristas que se podrían mencionar al hacer un acercamiento al pasado y presente de la Revolución mexicana y de la Revolución cubana, fenómenos que en algún momento hasta se quisieron mostrar como parte de un solo vaivén político que afianzaría el progreso de nuestros países dentro de una dinámica nacional, autónoma, independiente. El objetivo de esta obra es hacer un abordaje que invite, mediante el tratamiento de los casos mexicano y cubano, al análisis que confronte ambos acontecimientos para medir las posibilidades de una posterior investigación comparativa, con carácter interdisciplinario, que no se contente sólo con la interpretación histórica clásica, sino que busque navegar por el reconocimiento del desarrollo de las respectivas historiografías, es decir que se ocupe de desmenuzar cómo se ha construido la historia.

COLECCIÓN
HISTORIA DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

8

9 786070 223761

ACCESO ABIERTO

CIALC
Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe